A. VENTURI

STORIA DELL'ARTE ITALIANA

IX.

LA PITTURA DEL CINQUECENTO

PARTE III.

CON 743 INCISIONI IN FOTOTIPOGRAFIA

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO
—
1928

INDICE

I . . . . Pag. 1

Giorgione

Prospetto cronologico della vita e delle opere. – L'opera: Posizione di Venezia e di Firenze nella civiltà italiana del Rinascimento – Giorgione: spostamento del centro estetico del dipinto dal disegno al colore, dal colore al tono – Avvento di Giorgione e grandezza cinquecentesca dell'arte veneziana – Il tono, universale linguaggio della pittura veneziana – La *Giuditta* di Pietrogrado, ancora memore della tradizione quattrocentesca – Concezione nuova della pala d'altare nel quadro della chiesa di Castelfranco, dipinto verso il 1504 – Il paese protagonista nella *Tempesta* di Casa Giovanelli – Disegno, nella Raccolta Böhler a Monaco di Baviera, prossimo di tempo al quadro della *Tempesta: Fiume e campi intorno alle mura di Castelfranco – I tre Astrologhi*, nel Museo Storico Artistico di Vienna – Disegno per la testa di uno degli *Astrologhi* nella Scuola Nazionale di Belle Arti a Parigi – Il ritratto di *Giovane* a Berlino, tipo ideale di nobiltà – Il ritratto del *Cavaliere di Malta* nella Galleria degli Uffizî a Firenze e l'altro di *Gentiluomo* nella Collezione Altmann a New York. *Venere dormiente* nella Galleria di Stato a Dresda – La pala del Museo del Prado a Madrid. – Il *Concerto campestre* del Museo del Louvre – Il *Cristo portacroce* di San Rocco a Venezia, e altre pitture note solo traverso copie e stampe – Epilogo.

II . . . . *Pag.* 47

Mutamento del gusto nei pittori quattrocentisti

Tendenze giorgionesche nelle ultime opere di Giovanni Bellini e nei seguaci di questo maestro, in Basaiti e in altri primitivi anonimi seguaci di Giorgione.

III . . . . *Rag.* 71

Sebastiano del Piombo nel periodo veneziano

Imitazioni da esemplari di Giambattista Cima – Interpretazioni sicure dell'arte di Giorgione – Lo spegnersi in Sebastiano degli influssi giorgioneschi a Roma, dove l'eclettico pittore è trascinato nella cerchia di Raffaello e di Michelangelo.

IV . . . . *Pag.* 93

Tiziano Vecellio

Prospetto cronologico della vita e dell'opera di Tiziano. Bibliografia – L'opera: Tiziano prima dell'accosta mento a Giorgione, nel quadro di Anversa – Approssimazione all'arte del Pittore da Castelfranco nella *Zingarella* di Vienna, nel ritratto dell'*Ariosto* a Londra, negli affreschi del Santo a Padova, nella *Gloria di San Marco* della chiesa di Santa Maria della Salute a Venezia, nel *Presepe* della Galleria Nazionale di Londra, nelle *Tre Età* di Bridgewater House, nel *Noli me tangere* a Londra – Intensità di contrasti d'ombra e luce, pienezza di modellato nelle *Sacre Conversazioni* del Louvre e del Prado, nei ritratti dell'*Uomo dal guanto* al Louvre, di *Tommaso Mosti* nella Galleria Pitti, di Hampton Court, del *Medico Parma* a Vienna, del *Gentiluomo con spada* nella Galleria di Monaco, nella *Sacra Conversazione* e nel *Cristo della Moneta* a Dresda – Splendore aureo del tono nel cosidetto *Amor Sacro e Profano* della Galleria Borghese e nella *Flora* degli Uffizî – Affer-

mazione sempre più nitida della personalità di Tiziano di fronte a quella di Giorgione, per effetti di movimento appassionato e grandioso nell'*Assunta* dei Frari, per contrapposti di tono nella *Sacra Famiglia con Santa Caterina* della Galleria Nazionale di Londra – Luci e ombre, attori del dramma nella pala di San Domenico di Ancona, nel trittico dei Santi Nazaro e Celso a Brescia, nella pala del Vaticano, nella *Deposizione* del Louvre – Visione atletica della forma nel *San Cristoforo* di Palazzo Ducale – Solennità di ritmo architettonico nella pala di Ca' Pesaro – Ritorno alle abbaglianti scenografie con l'*Assunta* della Cattedrale di Verona, il *San Giovanni Elimosinario* a Venezia, il *San Pietro Martire* e la *Battaglia di Cadore* – Grandezza compositiva della *Presentazione al Tempio* – Fasto cromatico nei ritratti di *Federico Gonzaga* al Prado, della *Bella* a Pitti, della *Venere* agli Uffizî – Atmosfere penombrate e attenuazioni cromatiche nei ritratti di *Carlo V col cane* e di *Ippolito de' Medici*, nell'allegoria in onore di *Alfonso d'Avalos* – Ritratti di questo periodo: *Francesco I*, *Francesco Maria della Rovere*, *Isabella d'Este*, la *Piccola Strozzi*, *Pier Luigi Farnese* – L'*Allocuzione del Marchese del Vasto* – Ritratto di *Pietro Aretino* – Il michelangiolismo nella opera di Tiziano: *Cristo coronato di spine* al Louvre, il *Sansone* della Galleria Borghese, il *Fiume* della Galleria di Napoli – Sviluppo del principio luministico nel ritratto di *Paolo III fra i nipoti*, nel secondo ritratto di *Pier Luigi Farnese*, nella *Danae* della Galleria di Napoli – Altri esempi di titanismo michelangiolesco nel soffitto di Santa Maria della Salute a Venezia – Interpretazione idealistica della personalità di Carlo V nei ritratti di Monaco e del Prado – Trasparenze luminose di carni e stoffe in *Venere e la Musica* del Prado – Dopo un ritorno momentaneo al fasto cromatico e alla rappresentazione schietta immediata del soggetto nell'*Autoritratto* e nel *Ritratto di Lavinia* a Berlino, riappaiono le delicate velature atmosferiche nell'effige di un *Gentiluomo* al Louvre, in *Filippo II* e in *Isabella di Portogallo* al Prado, nel cosidetto *Inglese*, nell'*Ultima Cena* di Urbino – La stessa oscillazione fra il pieno trionfo di un colore squillante alla luce e l'attenuazione cromatica ot-

tenuta mediante nebulose atmosfere si ripete nel ritratto di *Giovanni d'Acquaviva* a Cassel e nella *Gloria* del Prado, di fronte al *Perseo liberatore di Andromeda* nella Galleria Wallace di Londra, all'ovato con *Giove e Antiope* nella Galleria di Monaco, all'*Addolorata* del Prado – Atletismo michelangiolesco delle forme di *Prometeo* e di *Sisifo* al Prado – Contrasti di luce e ombra nel *San Girolamo* di Brera, nella *Santa Margherita* del Prado, nel *Martirio di San Lorenzo* a Venezia – Allungamento di forme in *Diana e Calisto* e in *Diana e Atteone* di Casa Bridgewater a Londra, nell'*Orfeo* del Prado, nella *Madonna* di Monaco – Si avvicina l'ultima fase dell'arte di Tiziano con la *Deposizione* del Prado, l'*Annunciazione* di Napoli, la *Sapienza* nel Palazzo Reale a Venezia, il *Ratto d'Europa* a Boston, il *Piccolo tritone* a Budapest, il *San Girolamo* del Louvre, i due *Crocefissi* di Ancona e di Madrid, visioni schiarate da bagliori entro fumide atmosfere – Nell'ultimo periodo, ogni solidità formale si disperde nell'atmosfera, così in *Venere che benda Amore* della Galleria Borghese, nel *San Domenico* della Galleria stessa, nel *San Sebastiano* del Romitaggio, nel quadro *Ninfa e Pastore* a Vienna, nell'*Eden* e nell'*Autoritratto* al Prado, nell'*Incoronazione di spine* a Monaco, nella *Madonna* Mond e nella pala di Pieve di Cadore – L'ultima pittura di Tiziano: la *Pietà* della Galleria di Venezia – Epilogo – Catalogo delle opere.

V . . . . *Pag.* 387

Jacopo Palma il Vecchio,
il Cariani e Bernardino Licinio

Jacopo Palma il Vecchio: La Vita – Regesti. Bibliografia – L'Opera: Quadri primitivi – Tenace aderire del Palma alla tradizione quattrocentesca – Come Tiziano giovane, egli afforza gli effetti d'ombra e luce; si vale del tono per aumentar lo splendore delle vaste superfici cromatiche – Di qui una deviazione dal giorgionismo puro – Periodo del maggiore accostamento a Giorgione – Pieno sviluppo dell'arte del Palma – Epilogo – Catalogo delle opere.

Giovanni Buri, detto Il Cariani: La Vita – Bibliografia – L'opera: Affinità col Previtali nell'educazione pittorica – Influsso di Lorenzo Lotto e del Palma – Influssi d'arte bresciana – Eclettismo: echi di Giorgione, Sebastiano, Romanino, Palma – Catalogo delle opere.

Bernardino Licinio: La Vita – Bibliografia – La Opera – Accenni giorgioneschi nel ritratto di *Stefano Nani* della Galleria Nazionale di Londra e nel *Concerto* di Hampton Court – Impronte del Pordenone, del Palma e di Tiziano – Catalogo delle opere.

VI . . . . *Pag.* 483

Domenico Mancini, Giulio e Domenico Campagnola, Girolamo dal Santo, Domenico Capriolo, il Morto da Feltre

Domenico Mancini: Notizie – Bibliografia – L'opera: la *Madonna* di Lendinara (1511); il quadro già nella Collezione Scarpa; i ritratti del Principe Giovanelli (?), del Romitaggio (1512), di Monaco di Baviera (?).

Giulio Campagnola: Notizie – Bibliografia – L'opera d'incisore – Incertezza sulla sua esecuzione di pitture.

Domenico Campagnola: Notizie – Bibliografia – Suoi affreschi nella Scuola del Santo, in quella del Carmine e in Santa Croce a Padova – Quadri dalla pala di Praga a quella Johnson a Filadelfia – Catalogo.

Girolamo dal Santo: Notizie – Bibliografia – Dalle prime opere sotto influssi vicentini alle ultime ispirate dal Savoldo, da Palma il Vecchio e da Tiziano – Catalogo.

Domenico Capriolo: Notizie – Bibliografia – Le *Natività* e il *Ritratto* a Barnard Castle del 1528 – Catalogo.

Lorenzo Luzzo, detto il Morto da Feltre: Regesti – Bibliografia – L'opera: Pala d'altare a Berlino (1511) e le altre pale di Feltre e di Villabruna – Affresco della chiesa d'Ognissanti a Feltre, suo capolavoro – Catalogo.

VII . . . . *Pag.* 561

Pellegrino da San Daniele, il Pordenone, Minori Friulani

Martino da Udine detto Pellegrino da San Daniele: Regesti – Bibliografia – Opere primitive di stampo arcaistico: la pala della chiesa di Osoppo, i primi affreschi del coro di Sant'Antonio a San Daniele nel Friuli, la *Madonna e Santi* nella Galleria Nazionale di Londra, la pala di *San Giuseppe* nel Duomo di Udine – Qualche accenno ad ampliamento della forma e a fusione di note cromatiche nei frammenti di polittico nel Museo di Cividale, nella pala del Duomo di Aquileia e negli affreschi del secondo periodo nel coro di Santo Antonio a San Daniele – Pieno sviluppo dell'arte di Pellegrino negli affreschi sulle pareti e nell'arco trionfale della chiesa di Sant'Antonio suddetta, nel trittico di Lady Belper – Ritorni a vecchie forme nell'*Annunciazione* della Galleria di Venezia e in alcuni frammenti di polittico nel Museo Civico di Udine – Evocazione del periodo migliore dell'arte di Pellegrino a San Daniele, nella pala di Santa Maria de' Battuti in Cividale – Decadenza negli affreschi manieristici delle pareti del coro di San Daniele.

Giovanni Antonio da Pordenone: Notizie – Bibliografia – L'opera: Primo saggio (1506), il giovanile ciclo di pitture a Collalto – Il Pordenone giorgionesco – Influssi d'arte romana – Affermazione della irruenza dei suoi ritmi compositivi nella cappella Malchiostro a Treviso – Degenerazione in manierismi negli affreschi eseguiti per il Duomo di Cremona, affinità coi pittori veronesi nella pala del Duomo stesso – Slanci della immaginazione focosa del Pittore nelle ante d'organo di Spilimbergo – Ritorni all'antico nelle chiese di Treviso, Pinzano, Varmo – Concezione architettonica della *Giuditta* Holford – Eclettismo pordenoniano: influenze tizianesche, correggesche, impressione dell'opera di Michelangelo a Roma e di Giulio Romano a Mantova – Capolavori dell'ultimo periodo a Cortemaggiore e impo-

nenza plastica delle forme del Pordenone – Sviluppo del barocco delle ultime opere – Epilogo – Catalogo delle opere.

Minori friulani: Luca Monverde, Giovanni Maria Zaffoni, Sebastiano Florigerio, Pomponio Amalteo.

VIII. . . . . *Pag.* 745

Gian Girolamo Savoldo, il Romanino e i suoi seguaci

Gian Girolamo Savoldo: La vita – Bibliografia – L'opera: Ricerche d'interpretazione grafico-luminosa della forma e delle variazioni di superficie nelle prime opere di carattere lombardo con qualche reminiscenza toscana – Trasparenze d'ombra e tonalità argentine affini a quelle del Lotto – Motivi giorgioneschi di riflessione entro specchi e di notturni, che divengono particolari della visione di Girolamo Savoldo – Tendenza luministica volta ad effetti di risalto plastico e di superficiali variazioni cromatiche – Al contrario dei giorgioneschi, inclini a sfumar i contorni nell'atmosfera colorata, il Savoldo si vale dei contrapposti d'ombra e luce per circoscrivere e precisare la visione degli oggetti – Eccezione il *Flautista* di Casa Agnew – Schematismo di composizione e addensamento del colore nella *Natività* di Torino, nel *San Paolo* di Lord Lee, nell'*Ebbrezza di Noè* e in altre opere tarde del pittore – Capolavoro dell'ultimo periodo: la *Visione di San Matteo* a New York, la *Veneziana in iscialle* di Berlino – Breve decadenza nelle ultime opere – Epilogo – Catalogo delle opere.

Girolamo di Romano, detto il Romanino: Notizie della vita – Bibliografia – L'opera: Rispondenze delle opere giovanili del Bresciano con quelle del Boccaccino e con la tradizione lombarda del Foppa – Influssi pordenoniani, e, indiretti, da Giorgio da Castelfranco; vivezza accresciuta del colorito, pastosità del modellato – Accentuazione dell'effetto di movimento – Dilatazione delle forme e intenerimento cromatico; influsso delle incisioni tedesche – Agglomeramento di forme mas-

sicce e grandiose, ispirate per gli effetti di luce a Girolamo Savoldo – Accostamento a Tiziano – Massima espansione delle figure e soffocamento dello spazio – Ultima opera – Catalogo.

Seguaci del Romanino: Calisto Piazza, Ferramola, Andrea da Manerbio, Francesco Prato, Gualtiero Gualtieri.

IX . . . . *Pag.* 867

I Caroto, il Cavazzola, il Torbido veronesi

Giovanni Caroto: Notizie – Bibliografia – L'opera: Commistione di elementi veneti e lombardi – Catalogo.

Giovanni Francesco Caroto: Notizie – Bibliografia – L'opera: Forme iniziali con caratteri desunti da Liberale – Influenze della pittura raffaellesca ed eclettismo del Maestro – Catalogo.

Paolo Morando, detto Il Cavazzola: Notizie – Bibliografia – L'opera: Esordio sulle tracce di Francesco Morone e di Girolamo dai Libri – Sintetismo di colore e di forma nelle scene della *Passione* del Museo veronese e nel *Gattamelata* della Galleria degli Uffizî – Influenza della Scuola Romana – Catalogo.

Francesco Torbido, detto Il Moro: Notizie – Bibliografia – L'opera: Ricordi dell'arte di Liberale nelle prime opere del pittore – Tentativi di accostamento ai modelli giorgioneschi – Catalogo.

X . . . . *Pag.* 921

I due Dossi

Giovanni Luteri, detto Dosso Dossi: Notizie – Bibliografia – Opere aderenti al giorgionismo tizianesco – Afforzamento della plasticità delle forme sfavillanti – Monumentalità di composizione – Ebbrezza coloristica – Larga determinazione di paese – Suoi ritratti – Epilogo – Catalogo.

Battista di Dosso: Notizie – Bibliografia – L'opera: Vi si scorgono caratteri raffaelleschi? – Ove si

riconosce Battista di Dosso – Sua traduzione di un disegno del fratello – Catalogo delle opere.

XI . . . . *Pag.* 990

Paris Bordon, Bonifazio de' Pitati, Antonio Nigreti, Polidoro da Lanciano

PARIS BORDON: Notizie – Bibliografia – L'opera: Pitture sotto l'influsso di Tiziano, dei Bresciani, del Pordenone – Capolavoro del *Pescatore che consegna l'anello al Doge*, e altri dipinti circa dello stesso tempo e successivi – Manierismi – Catalogo.

BONIFACIO DE' PITATI, DETTO BONIFACIO VERONESE: Notizie – Bibliografia – L'opera: Suoi dipinti sotto gli auspici di Palma il Vecchio e di Tiziano – Talento decorativo nelle allegorie delle *Stagioni* e nella traduzione di fatti biblici in scene di vita veneziana – Suo capolavoro: il *Convito del Ricco Epulone* – Catalogo.

ANTONIO NIGRETI, DETTO ANTONIO PALMA: Notizie – Bibliografia – L'opera: Saggi del seguace di Bonifacio Veronese – Suo accademismo – Catalogo.

POLIDORO DA LANCIANO, DETTO POLIDORO LANZANI: Notizie – Bibliografia – Reminiscenze raffaellesche – Studio degli esempi veneziani – Catalogo.

INDICE DEI LUOGHI

I numeri più scuri indicano le figure, gli altri le pagine del testo.[1]

ALVIANO (Marche)

Chiesa parrocchiale

Pordenone: *Madonna col Bambino e due Santi*, 664-665, **439**.

ANCONA

Chiesa di S. Domenico

Tiziano: Pala d'altare, 257, **131**.

Pinacoteca

Tiziano: *Crocefisso*, 359, **217**.

ANVERSA

Galleria

Tiziano: *Jacopo Pesaro*, 183, **65**.

AQUILEIA

Duomo

Martino da Udine: Pala d'altare, 602, **393**.

AUGSBURG

Galleria

Torbido F.: *Trasfigurazione*, 916, **637**.

BAYONNE

Museo Bonnat

Giorgione (?): Disegno di un San Rocco, 38.

Tiziano: Disegno del *Battista* e di *S. Girolamo*, 343, **204**.

BERGAMO

Accademia Carrara

Basaiti M.: *Cena in Emaus*, 55, **34**.

Id.: *Uomo coi guanti*, 55, **35**.

Battista di Dosso: *Madonna e Santi*, 989, **678**.

Cariani G.: *Giovanni Benedetto Caravaggio*, 444, **287**.

Id.: *Sacra Conversazione*, 445, **288**.

Id.: *Santi Caterina e Stefano*, 446, **290**.

Id.: *Madonna col Bambino e un divoto*, 447, **291**.

Id.: *Testa d'uomo*, 455, **298**.

Id.: *Ritratto muliebre*, 463, **306**.

Caroto G. B.: *Adorazione de' Magi*, 887, **612**.

Id.: *Strage degl'Innocenti*, 888, **613**.

Morando P.: *Dama in turbante*, 907, **630**.

Palma J.: *Madonna e Santi*, 396, **242**.

Romanino: Ritratto, 810, **552**.

Chiesa di S. Alessandro in Colonna

Romanino: *Assunzione*, 87, **558**.

[1] Nell'indice dei luoghi, sono notati soltanto i dipinti dei quali è fatta particolare menzione, non tutti quelli indicati nei singoli cataloghi delle opere degli artisti.

Raccolta privata
Savoldo G. G.: Ritratto, 754, **507**.

BERLINO

Friedrichs Museum
Cariani G.: Ritratto, 457, **300**.
Id.: *Donne in un paese*, 459, **302**.
Dosso Dossi: *Ritratto dell'Ammiraglio Giovanni Moro*, 971, **673**.
Florigerio S.: *San Sebastiano*, 740, **500**.
Giorgione: Ritratto, 25, **10**.
Luzzo L.: Pala d'altare, 551, **375**.
Palma J.: *Madonna col Bambino*, 391, **239**.
Id.: Ritratti, 406, **253**, 432, **279**.
Paris Bordon: Pala d'altare, 1001, **685**.
Id.: Pala d'altare, 1023, **707**.
Pordenone: Ritratto, 720, **448**.
Romanino: *Madonna e Santi*, 814, **557**.
Id.: *Salomè*, 824, **565**.
Id.: *La Pietà*, 848, **590**.
Savoldo G. G.: *La Deposizione*, 766, **516**.
Id.: *Maddalena*, 784, **534**.
Tiziano: *La Piccola Strozzi*, 290, **158**.
Id.: *Lavinia*, 317, **179**.
Id.: *Autoritratto*, 319, **180**.

Raccolta del Duca di Cumberland (Vendita della)
Sebastiano del Piombo: *Sacra Conversazione*, 84, **58**.

BARNARD CASTLE

Raccolta Bowel
Capriolo D.: Ritratto, 548, **374**.

BESANÇON

Museo Artistico
Anonimo giorgionesco: *Ebbrezza di Noè*, 67, **45**.

BOSTON

Museo Gardner
Paris Bordon: *Cristo fra i Dottori*, 1023, **704**.
Giorgione (attr. a) *Cristo portacroce*, 55.
Tiziano: *Ratto d'Europa*, 357, **214**.

BRESCIA

Chiesa di S. Francesco
Romanino: Pala d'altare, 804, **549**.
Id.: Abside, 829, **571**.

Chiesa di S. Giovanni Evangelista
Romanino: *Sposalizio della Vergine*, 825, **566**.
Id.: *Resurrezione di Lazzaro*, 826, **567**.
Id.: *Cena in casa del Fariseo* 826, **568**.
Id.: *S. Matteo*, 829, **570**.

Chiesa di S. M. in Calchera
Romanino: *Messa di S. Apollonio*, 829, **572**.

Chiesa dei Santi Nazaro e Celso
Tiziano: Pala d'altare, 260, **132**.

Chiesa di S. Rocco
Romanino: Pala d'altare, 801, **543**.

Congrega di Carità Apostolica
Romanino: *Madonna col Bambino*, 843, **584**.

Galleria Tosio e Martinengo
Piazza C.: *La Vergine col Bimbo e Santi*, 857, **595**.
Romanino: Ritratto di *Gentiluomo*, 823, **564**.
Id.: *Cristo portacroce*, 839, **579**.
Id.: *I Santi Faustino e Giovita e la SS. Croce di Brescia*, 841, **580**.
Id.: *La Natività*, 843, **583**.
Id.: *La Cena in casa del Fariseo*, 848, **588**.

Romanino: *La Cena in Emaus,* 848, **589**.
Savoldo G. G.: *Presepe,* 785, **535**.

BUDAPEST

Galleria di Belle Arti
Anonimo giorgionesco: Ritratto, 70, **47**.
Boccaccino: *Il Bambino, la Vergine e Santi,* 797, **538**.
Bonifacio de' Pitati: *Primavera,* 1042, **722**.
Id.: *Allegoria dell'Inverno,* 1042, **723**.
Campagnola D.: *Sacra Famiglia e Santa,* 519, **348**.
Dosso Dossi: *Madonna col Bambino, Santi, Vescovo e Angiolo,* 937, **640**.
Giorgione (copia da): Frammento del *Ritrovamento di Paride,* 42, **21-22**.
Lanzani P.: *Madonna e S. Ludovico,* 1064, **739**.
Paris Bordon: *Ritratto di donna,* 1015, **698**.
Piazza C.: *Tre Santi,* 861, **596**.
Romanino: Ritratto d'*Ignoto,* 810, **551**.
Tiziano: *Piccolo tritone,* 357, **215**.

Raccolta Lederer
Romanino: *Madonna,* 841, **582**.

Raccolta Rath
Sebastiano del Piombo: Mezza figura muliebre, 84, **57**.

CALVISANO

Chiesa parrocchiale
Romanino: *Sposalizio di Santa Caterina,* 829, **573**.

CAMBRIDGE

Fitzwilliam Museum
Palma J.: *Venere,* 418, **264**.
Pordenone: *Adorazione de' Magi,* 713, **482**.

CASSEL

Galleria
Romanino: *S. Pietro* e *S. Paolo,* 803, **545-546**.
Tiziano: *Giovanni Francesco di Acquaviva,* 331, **192**.

CASTELFRANCO

Chiesa
Giorgione: *Madonna tra i Santi Francesco e Liberale,* 14, **3-5**.

CASTEL ROGANZUOLO

Chiesa
Pomponio Amalteo: Affreschi 744, **502**.

CHATSWORTH

Raccolta del Duca di Devonshire
Cariani G.: *Cavaliere,* 458, **301**.

CIVIDALE NEL FRIULI

Chiesa di S. M. de' Battuti
Martino da Udine: Trittico, 623, **415**.

Museo
Martino da Udine: *Santi Giovanni Battista, Benedetto e Giov. Evangelista,* 596, **390-392**.

CIZZAGO

Chiesa parrocchiale
Romanino: *Cristo morto,* 848, **591**.

COLLALTO

Chiesa di S. Salvatore
Pordenone: *Resurrezione di Lazzaro* (affresco), 641, **418**.
Id.: *Fuga in Egitto,* 641, **419**.
Id.: Pala d'altare, 642, **420**.

CONEGLIANO

Villa Viola
Pordenone: Particolari di affreschi, 682, **453-454**.

CORTEMAGGIORE

Chiesa dei Francescani
Pordenone: Affreschi, 714, **483-485**.
Id.: Cupola della cappella della *Concezione*, 714, **486-487**.
Id.: *La Pietà*, 721, **489**.

CREMONA

Duomo
Pordenone: Pitture della navata, 672, **444-447**.
Id.: *Deposizione*, 676, **448**.
Id.: Pala d'altare, 676, **452**.
Romanino: Scene della *Passione di Cristo*, 820-822, **560-563**.

CURZOLA

Chiesa della Concezione
Martino da Udine: Frammento di trittico, 629.

DRESDA

Galleria di Stato
Battista di Dosso: *La Pace*' 991, **679**.
Dosso Dossi: *S. Giorgio*, 944, **648**.
Id.: *S. Michele*, 951, **654**.
Id.: *Concezione della Vergine*, 954, **655**.
Id.: *I Quattro Padri della Chiesa*, 956, **656**.
Id.: *La Giustizia*, 961, **659**.
Id.: *Ora che guida il carro di Apollo*, 961, **660**.
Giorgione: *Venere*, 30-32, **14-15**.
Id. (copia di un perduto quadro di): *L'oroscopo*, 42, **24**.
Licinio B.: *Ritratto di Dama*, 476, **313**.
Palma J.: *Incontro fra Giacobbe e Rachele*, 401, **247**.
Id.: *Venere*, 416, **263**.
Id.: *Le Tre Sorelle*, 430, **278**.
Tiziano: *Sacra Conversazione*, 216, **92**.
Id.: *Cristo dalla Moneta*, 218, **93**.

EDOLO

Chiesa di San Giovanni
Romanino: Affreschi e trittico, 803.

ESCURIALE

Sacrestia e Sale Capitolari
Tiziano: *Cristo in croce*, **363**, 218.
Id.: *Ultima Cena*, 363, **220**.

FELTRE

Chiesa d'Ognissanti
Luzzo L.: *Cristo risorto e Santi*, 359, **379**.
Museo Civico
Luzzo L.: Pala d'altare, 553, **375-376**.
Pordenone: *Deposizione*, 645-647, **423-424**.

FERRARA

Galleria dell'Ateneo
Dosso Dossi e collaboratori: *La Vergine in trono con Santi* 965, **668**.

FILADELFIA

Pensylvania Museum
Romanino: *Una donna, due putti e un alabardiere*, 801, **542**.
Raccolta Johnson
Campagnola D.: *Sacra Conversazione*, 522, **357**.

FIRENZE

Galleria Pitti
Anonimo veneto del sec. XVI: *Le Tre Età dell'uomo*, 560, **381**.
Bonifacio de' Pitati: *Riposo sulla via dell'Egitto*, 1037, **716**.
Dosso Dossi: *Ninfa e Satiro*, 941, **642**.
Id.: *Il Battista*, 943, **646**.
Id.: *Una stregoneria*, 973, **674**.

Paris Bordon: *Nutrice di Casa Medici*, 1010, **69**.

Tiziano: *Il Concerto*, 209, **83-84**.

Id.: *Tommaso Mosti*, 211, **87-88**.

Id.: Ritratto di Gentildonna, detta *La Bella*, 279, **146-147**.

Id.: *Cardinale Ippolito De' Medici*, 284, **152**.

Id.: Ritratto dell'*Aretino*, 298, **163**.

Id.: *Sansone uccide un filisteo*, 310, **174**.

Id.: Ritratto d'*Ippolito Riminaldi*, 325, **185-186**.

Galleria degli Uffizî

Anonimo giorgionesco: *Prova del fuoco di Mosè*, 62, **41**.

Id.: *Giudizio di Salomone*, 62, **42**.

Giorgione: Ritratto di un *Cavaliere di Malta*, 28, **11-12**.

Licinio B.: *Madonna col Bambino e S. Francesco*, 480, **317**.

Morando P.: *Cavaliere con lo scudiero*, 900, **624**.

Paris Bordon: *Ritratto d'uomo*, 1016, **699**.

Pordenone: Disegno per la *Natività*, 700, **469**.

Savoldo G. G.: *Trasfigurazione*, 779, **528**.

Id.: Disegno per il *S. Girolamo*, 780, **530**.

Sebastiano del Piombo: Ritratto detto dell'*Uomo malato*, 86, **59**.

Tiziano: *Madonna* detta *delle Rose*, 190, **67-68**.

Id.: *Flora*, 230, **103-104**.

Id. (copia da): *Battaglia di Cadore*, 272, **142**.

Id.: *Venere*, 281, **148-149**.

Id.: *Francesco della Rovere Duca d'Urbino*, 288, **155**.

Id.: *Duchessa d'Urbino*, 289, **156**.

Raccolta Loeser

Savoldo G. G.: *Il Profeta Elia*, 749, **504**.

FRANCOFORTE

Museo Städel

Palma J.: *Due Bagnanti*, 425, **272**.

Tiziano: Studio per la *Madonna* detta *delle Ciliege*, 203, **79**.

GENOVA

Palazzo Rosso

Paris Bordon: Ritratto di *Gentiluomo*, 1010, **690**.

GLASCOW

Galleria

Palma J.: *Sacra Conversazione*, 401, **246**.

Romanino: *L'Adultera*, 812, **553**.

HAMPTON COURT

Galleria Reale

Anonimo del sec. XVI: *Concerto*, 560, **380**.

Dosso Dossi: *Sacra Famiglia*, 964, **665**.

Licinio B.: *Scena galante*, 471, **309**.

Savoldo G. G.: *Adorazione del Bambino*, 756, **510**.

Tiziano: Ritratto, 214, **89**.

Torbido (?): *Testa di pastore*, 916, **635**.

KINGSTON LACY (Inghilterra)

Casa Bankes

Anonimo giorgionesco: *Giudizio di Salomone*, 503, **335**.

LENDINARA

Chiesa di S. Sofia

Mancini D.: *La Vergine col Bambino in trono*, 484, **319**.

LENINGRADO

Romitaggio

Dosso Dossi: *Sibilla*, 947, **650**.

Giorgione: *Giuditta*, 11, **1-2**.

Mancini D.: Ritratto, 489, **322**.

Palma J.: Ritratto, 427, **276**.
Id.: *Madonna*, 430, **277**.
Tiziano: *Venere allo specchio*, 327, **191**.
Id.: *Danae*, 337, **198**.
Id.: *S. Sebastiano*, 367, **225**.

LIONE

Galleria
Palma J.: Ritratto, 432, **280**.

LODI

Chiesa dell'Incoronata
Piazza C.: *Nascita di S. Giovanni Battista*, 857, **594**.

LONDRA

Bridgewater House
Tiziano: *Le Tre Età*, 200, **76**.
Id.: *Venere Anadiomene*, 254, **130**.
Id.: *Diana e Calisto*, 348, **207**.
Id.: *Diana spiata da Atteone*, 349, **208**.

Buckingam Palace
Romanino: Ritratto d'*Uomo acconciato alla carnevalesca*, 814, **556**.

Casa Agnew
Savoldo G. G.: *Il Flautista*, 768, **521**.

Cohen Luisa e Lucia
Tiziano: Disegno d'un *Cupido*, 245, **121**.

Collezione Holford (già)
Pordenone: *Salomè*, 693, **462**.
Romanino: Ritratto, 846, **585**.

Conte di Yarborough
Tiziano: *Cupido che suona la mandola*, 246, **122**.

Galleria Nazionale
Anonimo belliniano: *Madonna del Cavaliere*, 52, **32**.
Anonimo giorgionesco: *Epifania*, 60, **38**.
Anonimo giorgionesco: *Omaggio a un poeta*, 64, **43**.
Id.: *Santo Cavaliere*, 67, **44**.
Cariani G.: *Ritratto*, 456, **299**.
Dosso Dossi: *Adorazione dei Magi*, 964, **667**.
Licinio B.: Ritratto di *Stefano Nani*, 471, **308**.
Martino da Udine: *Madonna e Santi*, 596, **388**.
Melone A.: *Pellegrini in Emaus*, 863, **598**.
Palma J.: *Due Ninfe e un Pastore*, 423, **270**.
Id.: Ritratto di *Poeta*, 427, **273**.
Paris Bordon: *Ritratto di Signora*, 1028, **712**.
Romanino: *Natività e Santi*, 829, **574**.
Savoldo G. G.: *La Maddalena*, 763, **516**.
Id.: *S. Girolamo*, 779, **529**.
Sebastiano del Piombo: *Pietà*, 71, **48**.
Id.: *Salomè*, 82, **55**.
Tiziano: Ritratto detto dello *Ariosto*, 190, **69**.
Id.: *Sacra Famiglia adorata da un pastore*, 199, **75**.
Id.: *Noli me tangere*, 202, **77**.
Id.: *Sacra Famiglia con Santa Caterina*, 238, **119**.
Id.: *Il Corteo di Bacco e Arianna* 252, **128-129**.
Id.: *Madonna*, 378, **233**.
Torbido F.: *Ritratto del Fracastoro*, 916, **636**.

Museo dell'Accademia
Palma J.: *Temperanza*, 425, **271**.

Museo Wallace
Tiziano: *Perseo che libera Andromeda*, 334, **194**.

Raccolta Allendale
Anonimo giorgionesco: *Natività*, 60, **39**-61,

Raccolta di Lady Belper
Martino da Udine: *Tre Santi*, 617, **408**.

Raccolta Benson (già nella)

Anonimo giorgionesco: *Sacra Famiglia*, 58, **37**.

Basaiti M.: Ritratto, 56, **36**.

Bonifacio de' Pitati: *Cerere*, 1042, **720**.

Id.: *Rappresentazione allegorica di Bacco*, 1042, **721**.

Cariani G.: *Madonna col Bambino e due Divoti*, 454, **296**.

Id.: *Gentiluomo*, 455, **297**.

Dosso Dossi: *Circe*, 937, **639**.

Lotto L.: *Madonna e Committenti*, 74, **50**.

Palma J.: *Sacra Conversazione*, 407, **254**.

Romanino: *Favola di Pane e Siringa* e *Favola di Apollo e Dafne*, 800, **540-541**.

Id.: *Resurrezione*, 835, **575**.

Raccolta Brownlow

Anonimo giorgionesco: *Presepe*, 60, **40**, 62.

Dosso Dossi: *Orlando contro Rodomonte*, 968, **671**.

Raccolta Heseltine

Anonimo belliniano: *Sacra Famiglia*, 51, **31**.

Raccolta Landsdowne

Palma J.: *Concerto campestre*, 420, **269**.

Raccolta Lord Lee of Fareham

Palma J.: *Venere*, 418, **265**.

Savoldo G. G.: *S. Paolo*, 775, **525**.

Raccolta Nicholson

Pordenone: *Santo Vescovo*, 725, **491**.

Tiziano: *Giuditta*, 367, **227**.

Raccolta Northampton

Dosso Dossi: *Antiope dormiente*, 961, **663**.

Raccolta di Sir Rennel Rodd

Palma Jacopo: Copia di un *S. Girolamo* di Giorgione (?), 42, **23**.

Lovere

Chiesa di S. M. in Valvendra

Romanino: *S. Faustino e San Giovita*, 803, **547-548**.

Galleria Tadini

Paris Bordon: Pala d'altare, 1000, **684**.

Lucerna

Raccolta Böhler

Giorgione: Disegno, 22, **7**.

Madrid

Galleria del Prado

Giorgione: Anconetta, 33, **16**.

Licinio B.: *Dama con libro*, 477, **314**.

Tiziano: *Sacra Conversazione*, 207, **82**.

Id.: *La festa di Venere*, 249, **123-124**.

Id.: *Baccanale*, 250, **125-126**.

Id.: *Federico Gonzaga*, 279, **145**.

Id.: *Carlo V col cane*, 282, **150-151**.

Id.: *Allocuzione del Marchese Del Vasto ai soldati*, 295, **160**.

Id.: *Carlo V alla battaglia di Muehlberg*, 314, **176**.

Id.: *Venere e il suonatore d'organo*, 315-316, **177-178**.

Id.: *Filippo II*, 322, **182**.

Id.: *Isabella di Portogallo*, 323, **183-184**.

Id.: *La Trinità*, 331, **193**.

Id.: *Dànae*, 335, **195-196**

Id.: *L'Addolorata*, 340, **200**.

Id.: *Prometeo*, 342, **201**.

Id.: *Santa Margherita*, 343, **205**.

Id.: *Orfeo*, 350, **209**.

Id.: *Deposizione*, 353, **211**.

Id.: *Il Peccato*, 370, **229**.

Id.: *Autoritratto*, 373, **231**.

Raccolta dei Duchi d'Alba

Palma J.: Ritratto, 427, **275**.

MALPAGA

Castello
Romanino: Affreschi, 818, **559**, 819.

MILANO

Castello Sforzesco
Cariani G.: *Divota*, 449, **294**.
Id.: *Loth e le Figlie*, 464, **307**.

Chiesa di S. Celso
Paris Bordon: *Sacra Famiglia con San Girolamo*, 1011, **695**.

Collezione privata
Dosso Dossi: *Angioletto musicante*, 942, **645**.

Galleria di Brera
Bonifacio de' Pitati: *Mosè salvato dalle acque*, 1044, **724**.
Cariani G.: Pala d'altare, 440, **283**.
Dosso Dossi: *S. Sebastiano*, 961, **661**.
Licinio B.: *Signora col ritratto del marito*, 477, **313**.
Palma J.: *Santi*, 402, **248**.
Paris Bordon: *Sacra Famiglia e Sant'Agostino*, 1005, **688**.
Id.: *Pentecoste*, 1008, **689**.
Id.: *Scena di seduzione*, 1013, **696**.
Id.: *Battesimo di Cristo*, 1023, **706**.
Id.: *Sacra Conversazione*, 1024, **708**.
Pordenone: *Cristo trasfigurato*, 653, **429**.
Id.: *Gentiluomo in nero*, 729, **494**.
Romanino: *Circoncisione*, 826, **569**.
Id.: *Madonna*, 841, **581**.
Savoldo G. G.: Pala d'altare, 760, **513**.
Tiziano: *S. Girolamo*, 343, **203**.
Torbido: *Gentiluomo*, 914, **633**.

Museo Poldi-Pezzoli.
Morando P.: *S. Antonio*, 895, **619**.

Pinacoteca Ambrosiana
Cariani G.: *Cristo predica alle donne*, 442, **284**.
Id.: *Cristo e la Veronica*, 452, **295**.

Quadreria già C. B. Crespi.
Licinio B.: *Madonna col Bambino e S. Giovanni*, 475, **311**.

Raccolta Marazzi
Cariani G.: *Cristo risorto*, 448, **293**.

MODENA

Chiesa di S. Pietro
Romanino: *La Predica di Gesù*, 894, **592-593**.

Duomo
Dosso Dossi: *S. Sebastiano fra due Santi*, 961, **662**.

Galleria Estense
Battista di Dosso: *La Vergine e i Confratelli di S. M. della Neve*, 991, **680**.
Id. e Dosso Dossi: *Navitità*, 991, **681**.
Caroto G. F.: *Madonna cucitrice*, 876, **604**.
Dosso Dossi: *Un Buffone*, 941, **643**.
Id.: Frammento di fregio, 945, **649**.
Id.: *La Vergine col Bambino e Santi*, 951, **653**.
Id.: Ritratto di *Alfonso I d'Este*, 991, **682**.
Id.: Ritratto di *Ercole I d'Este*, 991, **683**.
Palma A.: *Adorazione de' Magi*, 1054, **731**.

MONACO DI BAVIERA

Antica Pinacoteca
Mancini D. (?): Ritratto, 491, **323**.
Palma J.: *Sacra Conversazione*, 419, **266**.
Paris Bordon: Ritratto, 1004, **686**.
Id.: *Gioielliere con giovane donna*, 1013, **697**.

Tiziano: Ritratto, 215, **91**.
Id.: *Carlo V*, 312, **175**.
Id.: *Giove e Antiope*, 337, **199**.
Id.: *Madonna col Bambino*, 53, **210**.
Id.: *Incoronazione di spine*, 373, **232**.
Torbido F.: *Giovane con una rosa*, 913, **632**.

Raccolta Böhler
Cariani G.: *Due dame e un cavaliere*, 452, **305**.
Palma J.: *Ritratto di donna e bambino*, 393, **240**.
Savoldo G. G.: *Pastore*, 766, **520**.
Id.: *Apostolo*, 782, **532**.

Raccolta Nemes
Palma J.: *Pastore e Ninfa*, 420, **268**.

Raccolta Lötzbeck
Savoldo G. G.: *Riposo sulla via dell'Egitto*, 753, **506**.

Raccolta Lowenfeld
Tiziano: *Laura Dianti con Alfonso I d'Este*, 230, **105**.

MORIAGO

Chiesa
Pordenone: *S. Caterina fidanzata a Gesù*, 710, **481**.

MOTTA DI LIVENZA

Pinacoteca Scarpa
Mancini D.: *Un cavaliere e una giovinetta suonatrice*, 486, **320**.

NAPOLI

Museo Nazionale
Palma J.: *Sacra Conversazione*, 408, **255**.
Pordenone: *L'Immacolata e i Quattro Santi Dottori*, 714, **483**.
Tiziano: *Paolo III Farnese*, 297, **162**.
Id.: *Il Fiume*, 301, **166**.
Tiziano: *Paolo III tra i nipoti*, 302, **167**.
Id.: *Pier Luigi Farnese*, 305, **168**.
Id.: *Danae*, 305, **169-170**.

Palazzo Reale
Tiziano: *Pier Luigi Farnese*, 292, **159**.

NEW-YORK

Collezione Ehrich
Dosso Dossi: *Paese con idillio campestre*, 960, **669**.

Museo Metropolitano
Savoldo G. G.: *Visione di San Matteo*, 783, **333**.

Raccolta Altmann
Giorgione: Ritratto, 30, **13**.

NORIMBERGA

Collezione Tucher (già nella)
Sebastiano del Piombo: Ritratto, 90, **64**.

OLDENBURG

Galleria
Battista di Dosso: *Sacra Famiglia*, 989, **677**.

OSOPPO

Chiesa
Martino da Udine: Pala d'altare, 587, **382**.

PADOVA

Chiesa di S. Antonio
Tiziano: *Miracolo di S. Antonio*, 192, **70**, 194, **72**.

Chiesa di Santa Croce
Campagnola D.: *Due Santi*, 514, **343-344**.

Chiesa di S. Francesco
Dal Santo G.: *La Presentazione al Tempio*, 536, **363**.
Id.: *La Natività*, 536, **364**.
Id.: *La Carità*, 544, **370**.
Francesco da Vicenza: figure di *Re*, 544.

Chiesa di S. Sofia
Gualtieri G.: *Decollazione del Battista*, 865, **399**.

Collezione Papafava
Campagnola D.: *Sacra Conversazione*, 519, **347**.

Museo Civico
Bonifacio de' Pitati: *Sacra Conversazione*, 1037, **715**.
Campagnola D.: *Battesimo di Santa Giustina*, 517, **346**.
Id.: *San Daniele*, 519, **349**.
Id.: *L'Eterno Padre*, 519, **350**.
Dal Santo G.: *Deposizione dalla Croce*, 530, **358**.
Id.: *La Pietà*, 544, **369**.
Romanino: Pala d'altare, 809, **550**.
Id.: Favole di *Adone* e di *Erysicton*, 813, **554-555**.
Torbido F.: *Flautista*, 914, **634**.

Scuola del Carmine
Campagnola D.: *Incontro di Anna con Gioacchino*, 509, **342**.
Id.: *La Natività* (frammento), 519, **351**.
Id.: *Putti musicanti*, 519, **352**.
Dal Santo G.: *Cacciata di Gioacchino dal Tempio*, 534, **360**.
Id.: *L'Assunta*, 535, **361**.
Id.: Tondo col *Profeta Elia*, 537, **365**.
Francesco da Vicenza: *Storie della vita della Vergine*, 544.

Scuola del Santo
Anonimo pittore: *Miracolo della resurrezione dell'annegata*, 505, **336-337**.
Campagnola D.: Affreschi, 508, **341**.
Dal Santo G.: *S. Antonio che mostra il cadavere d'un avaro senza cuore*, 532, **359**.
Francesco da Vicenza: *Sant'Antonio fa adorare il Sacramento da un'asina*, 544.
Tiziano: *Miracolo di S. Antonio* 194, **73**.

PARIGI

Collezione Rothschild
Sebastiano del Piombo: *Violinista*, 87, **60**.

Museo del Louvre
Bonifacio de' Pitati: *Sacra Conversazione*, 1037, **717**.
Giorgione: *Concerto campestre*, 38, **17**.
Palma J.: *Presepe*, 419, **267**.
Savoldo G. G.: *Ritratto di guerriero*, 762, **514**.
Tiziano: *Madonna col Bambino e Santi*, 205, **80**.
Id.: *Uomo dal guanto*, 211, **85**.
Id.: Ritratto, 211, **86**.
Id.: *Laura Dianti con Alfonso I d'Este* (imitazione), 230, **106**.
Id.: *Madonna del Coniglio*, 252, **127**.
Id.: *Deposizione*, 267, **137**.
Id.: *Allegoria in onore di Alfonso d'Avalos*, 285, **153**.
Id.: *Francesco I*, 287, **154**.
Id.: *Incoronazione di spine*, 298, **164**.
Id.: Ritratto di *Gentiluomo*, 320, **181**.
Id.: *S. Girolamo*, 359, **216**.

Raccolta Duveen
Tiziano: *Laura Dianti con Alfonso I d'Este* (nuova edizione), 232, **107-108**.

Scuola Nazionale di Belle Arti
Giorgione: Disegno, 25, **9**.

PESARO

Casa Albani
Savoldo G. G.: *Riposo sulla via dell'Egitto*, 755, **508**.

PIACENZA

Chiesa di S. M. di Campagna
Pordenone: *S. Agostino in cattedra*, 697, **466**.
Id.: *Natività della Vergine*, 697, **467-468**.

Pordenone: *Fuga in Egitto*, 700, **470**.
Id.: *Adorazione di Gesù*, 700, **471**.
Id.: *Adorazione de' Magi*, 702, **472-47** .
Id.: Affreschi delle candelabre, 705, **474-475**.
Id.: Decorazione, 705, **476**.
Id.: *Sposalizio* e *Martirio di S. Caterina*, 705, **477-479**.
Id.: *Disputa di S. Caterina*, 705, **480**.

Pieve di Cadore

Chiesa Arcidiaconale
Tiziano: *Madonna allattante e Santi*, 379, **234-237**.

Pinzano

Chiesa
Pordenone: *Madonna*, 690, **459**.
Id.: *S. Floriano*, 691, **460**.

Pommersfelden

Castello Schönborn
Savoldo G. G.: *S. Giovanni Evangelista*, 759, **512**.

Pordenone

Chiesa parrocchiale
Pordenone: Pala d'altare, 649, **427**.
Id.: *Apparizione di Cristo a S. Marco e ad altri Santi*, 733, **497**.
Municipio
Pordenone: Pala di *S. Gottardo* 723, **490**.

Praga

Museo di Belle Arti
Campagnola D.: Pala d'altare, 515-517, **345**.

Praglia

Badia
Dal Santo G. e Francesco da Vicenza: *Deposizione*, 538, **366-368**.

Pulir

Chiesa
Morto da Feltre: *Vergine col Bambino tra i Santi Lorenzo e Vittorio*, 558.

Richmond

Galleria Cook
Sebastiano del Piombo: *Santa Maria Maddalena*, 84, **56**.

Roma

Farnesina (alla Lungara)
Sebastiano del Piombo: Lunetta, 89-90, **61-63**.
Galleria Barberini
Palma J.: Ritratto, 409, **261**.
Galleria Borghese
Battista di Dosso: *Sacra Famiglia*, 987, **676**.
Dosso Dossi: *La Maga Circe*, 938, **641**.
Id.: *La Ninfa Calipso*, 958, **657**.
Id.: *Apollo e Dafne*, 958, **658**.
Id.: *Vergine col Bambino*, 971, **672**.
Palma A.: *Gesù con la famiglia degli Zebedei*, 1054, **732**.
Id.: *Ritorno del Figliuol Prodigo*, 1057, **735**.
Pordenone: *Giuditta*, 661, **436**.
Savoldo G. G.: *Venere dormiente*, 752, **505**.
Id.: Ritratto di *Giovine*, 766, **519**.
Id.: *Tobiolo e l'Angelo*, 771, **522-523**.
Galleria Capitolina
Dosso Dossi: *Sacra Famiglia*, 948, **652**.
Savoldo G. G.: Ritratto detto *della Duchessa d'Urbino*, 781, **531**.
Galleria Colonna
Bonifacio de' Pitati: *Sacra Conversazione*, 1039, **718**.
Dosso Dossi: Ritratto di *Guerriero*, 947, **651**.

Galleria Corsini
Cariani G.: *Concerto campestre*, 461, **304**.

Galleria Doria
Bonifacio de' Pitati: *Sacra Famiglia e Santi*, 1040, **719**.
Dosso Dossi: *Didone piangente*, 943, **647**.
Tiziano: *Salomè*, 228, **101-102**.

Galleria Lazzaroni
Tiziano: Ritratto d'*Ippolito Riminaldi*, 326-327, **187-188**.

Galleria Vaticana
Paris Bordon: *S. Giorgio*, 1011, **693-694**.
Tiziano: Pala d'altare, 263, **133-135**.

Museo Borghese.
Cariani G.: *Sacra Famiglia*, 446, **289**.
Licinio B.: *Famiglia di suo fratello*, 479, **316**.
Tiziano: *Amor Sacro e Amor Profano*, 220, **94-99**.
Id.: *Sansone*, 301, **165**.
Id.: *Venere benda Amore*, 365, **221-222**.
Id.: *S. Domenico*, 366, **223-224**.

Raccolta Marinucci
Romanino: *Madonna col Bambino*, 803, **544**.
Savoldo G. G.: L'*Ebbrezza di Noè*, 775, **526**.

Raccolta privata
Pordenone: *S. Cristoforo* (frammento), 651, **428**.

RORAI GRANDE

Chiesa di S. Lorenzo.
Pordenone: Volta dell'abside, 653, **430**.
Id.: *Fuga in Egitto*, 655, **431**.
Id.: *Sposalizio di Maria*, 655, **432**.
Id.: Affreschi, 656, **433-435**.

ROVIGO

Pinacoteca de' Concordi
Battista di Dosso: *Madonna in trono e Santi*, 987, **675**.
Pordenone: *Danae*, 682, **455**.
Giorgione (attr. a): *Cristo portacroce*, 55.
Mancini D. (attr. a Jacopo Palma il vecchio): Ritratto, 491.

SALÒ

Duomo
Romanino: Pala d'altare, 836, **576**.
Id.: *S. Antonio da Padova*, 836, **577**.

S. DANIELE IN FRIULI

Chiesa di S. Antonio
Martino da Udine: Affreschi, 590, **383-387**.
Id.: Pitture nella vôlta del coro, 602, **394-395**.
Id.: Pitture nel sottarco, 602, **396**.
Id.: *S. Antonio che resuscita un fanciullo*, 602, **397-398**, 608.
Id.: *Angeli adoranti*, 607, **399-400**.
Id.: *Santi entro nicchie*, 607, **401-404**.
Id.: *S. Antonio che benedice una Congregazione*, 607, **405-406**, 621.
Id.: *Tre Santi*, 616, **407**.
Id.: *Santo Diacono*, 617, **409**.
Id.: *Il Diacono S. Lorenzo*, 617, **410**.
Id.: *Lavanda de' piedi*, 629, **416**.
Id.: *Discesa al Limbo*, 629, **417**.

Duomo
Pordenone: *La Trinità*, 730, **496**.

SAN LORENZO IN VARMO

Chiesa
Pordenone: Trittico, 692, **461**.

SIENA

Accademia di Belle Arti
Paris Bordon: *Annunciazione*, 1019, **703**.

SPILIMBERGO

Duomo
Martino da Udine: La *Purificazione*, 596.
Pordenone: *L'Assunta*, 682, **456**.
Id.: *La caduta di Simon Mago*, 685, **457**.
Id.: *La Conversione di S. Paolo*, 685, **458**.

STRASSBURG

Galleria
Cariani G.: *Suonatore di liuto*, 460, **303**.

SUSEGANA

Chiese
Pordenone: Pala d'altare, 642-643, **421-422**.

TORINO

Galleria
Savoldo G. G.: *Adorazione di Gesù*, 756, **509**.
Id.: *Adorazione de' Pastori*, 773, **524**.

TORRE (presso Pordenone)

Chiesa
Pordenone: Pala, 676, **450-451**.

TRENTO

Castello del Buon Consiglio
Romanino: Affreschi, 846, **586-587**.

TREVISO

Cattedrale
Pordenone: *Adorazione de' Magi*, 667, **440**.
Id.: *Augusto e la Sibilla*, 869, **441**.
Id.: Pitture della cupola, 669, **442-443**.
Tiziano: *Annunciazione*, 233, **109-110**.
Chiesa di S. Niccolò
Sebastiano del Piombo e Lorenzo Lotto: *Incredulità di S. Tommaso*, 74, **49**.
Galleria Comunale
Capriolo D.: *Natività*, 545, **371**.
Monte di Pietà
Florigerio e Pordenone: *Cristo* morto, 740, **501**.

UDINE

Duomo
Martino da Udine: Pala, 596, **389**.
Museo Civico
Martino da Udine: *S. Giovanni Battista, S. Pietro e S. Giuseppe*, 623, **412-414**.
Palazzo Comunale
Pordenone: *Madonna con Gesù*, 665, **438**.

URBINO

Palazzo Ducale
Tiziano: L'*Ultima Cena*, 326, **189**.
Id.: *Cristo risorto*, 327, **190**.

VALERIANO

Chiesa di S. M. de' Battuti
Pordenone: *Natività*, 693, **463**.

VENEZIA

Casa Giovanelli
Capriolo D.: *Natività*, 546, **372**.
Giorgione: *Tempesta*, 18, **6**.
Mancini D. (?): Ritratto, 487, **321**.
Paris Bordon: *Sacra Conversazione e Santi*, 1005, **687**.
Pordenone: *Giuditta*, 661, **437**.
Savoldo G. G.: *La Maddalena* 765, **517**.
Chiesa de' Frari
Tiziano: Pala di Ca' Pesaro, 267, **138**.

Chiesa dei Gesuiti
Tiziano: *Martirio di S. Lorenzo,* 347, **206**
Chiesa di S. Bartolomeo di Rialto
Sebastiano del Piombo: Ante d'organo, 75, **52**, 78, **53**.
Chiesa di S. Giobbe
Savoldo G. G.: *Natività,* 787, **536**.
Chiesa di S. Giovanni Crisostomo
Giambellino: Pala, 47, **26**.
Sebastiano del Piombo: Pala, 78, **54**.
Chiesa di S. Giovanni Elemosinario
Pordenone: *Santi Bastiano, Rocco e Caterina,* 725, **493**.
Tiziano: *S. Giovanni Elemosinario,* 272, **140**.
Chiesa di S. M. Formosa
Palma J.: *Santa Barbara,* 408, **256-257**.
Id.: *S. Domenico,* 409, **253**.
Id.: *S. Sebastiano,* 409, **259**.
Id.: *La Pietà,* 409, **260**.
Chiesa di S. M. Gloriosa
Licinio B.: Pala d'altare, 472, **310**.
Chiesa di S. M. Materdomini
Catena V.: *Martirio di Santa Cristina,* 47, **27-28**.
Chiesa di S. M. della Salute (sagrestia)
Tiziano: *S. Marco in gloria,* 197, **74**.
Id.: *Sacrificio d'Abramo,* 306, **171**.
Id.: *Caino uccide Abele,* 308, **172**.
Id.: *David e Golia,* 308, **173**.
Id.: *La Pentecoste,* 363, **219**.
Chiesa di S. Rocco
Pordenone: *Santi Martino e Cristoforo,* 695, **464-465**.
Chiesa di S. Salvatore
Tiziano: *Annunciazione,* 354, **212**.
Fondaco de' Tedeschi
Giorgione: Figure, 42, **25**.
Galleria
Bonifacio de' Pitati: *Giudizio di Salomone,* 1046, **725**.
Id.: *Massacro degli Innocenti,* 1047, **726**.
Id.: *Disputa di Gesù nel Tempio,* 1047, **727**.
Id.: *Convito del Ricco Epulone,* 1051, **730**.
Campagnola D.: *Profeti Abachuc, Abias, Micheas, Isaia* 522, **353-356**.
Capriolo D.: *Natività,* 546, **373**.
Cariani G.: *Visitazione,* 74, **51**.
Id.: *Sacra Conversazione,* 439, **282**.
Id.: *Gentiluomo in pelliccia,* 444, **286**.
Id.: *Cristo portacroce,* 418, **292**.
Caroto G. F.: *Madonna cucitrice,* 876, **607**.
Florigerio S.: *Madonna col Bambino e Santi,* 740, **499**.
Lanzani P.: *Vergine col Bambino e S. Giovannino,* 1064, **738**.
Licinio B.: *Giovine donna,* 477, **315**.
Martino da Udine: *Annunciazione,* 622, **411**.
Id.: Altra *Annunziazione* in due portelle, 596.
Palma A.: *Il Redentore fra gli Apostoli,* 1059, **733**.
Id.: *I Santi Battista e Bartolomeo,* 1056, **734**.
Palma J.: *Assunta,* 393, **241**.
Id.: *S. Pietro in gloria,* 398, **244**.
Id.; *Sacra Conversazione,* 433 **281**.
Paris Bordon: *La consegna dell'anello al Doge,* 1015, **701-702**.
Id.: *La Gloria del Paradiso,* 1029, **713**.
Pordenone: *Putti con ghirlande tsa le nubi,* 705.
Id.: *S. Lorenzo Giustiniani,* 730, **495**.
Id.: *L'Annunziazione,* 735, **498**.

Romanino: *La Pietà*, 794, **537**.
Savoldo G. G.: *I Santi Eremiti Paolo e Antonio*, 748, **503**.
Tiziano: *Assunzione della Vergine*, 234, **111-118**.
Id.: *Presentazione della Vergine al Tempio*, 272, **143-144**.
Id.: *La Pietà*, 382, **238**.

Palazzo Ducale
Paris Bordon: *Cristo morto*, 1024, **709**.
Tiziano: *S. Cristoforo*, 264, **136**.
Id.: *Sapienza*, 354, **213**.

Raccolta Grimani nel '500.
Giorgione: *David*, 42, **19**.

Raccolta Querini-Stampalia
Catena V.: *Giuditta*, 51, **30**.
Palma J.: Ritratto, 427, **274**.

VERONA

Battistero
Caroto G.: Pala d'altare, 873, **602**.

Cattedrale
Tiziano: *Assunta*, 269, **139**.
Torbido F.: Pala d'altare, 911, **631**.

Chiesa di S. Fermo
Caroto G. F.: *Madonna e Santi*, 880, **609**.

Chiesa di S. Giorgio in Braida
Caroto G. F.: *S. Orsola e le Vergini compagne*, 888, **615**.

Chiesa di S. M. in Organo
Savoldo G. G.: Pala, 776, **527**.

Chiesa di S. Paolo
Caroto G.: Pala d'altare, 869, **600-601**.

Museo Civico
Caroto G.: *Due Oranti*, 873, **603**.
Caroto G. F.: *Adorazione di Gesù*, 876, **605**.
Id.: *S. Caterina*, 876, **606**.
Id.: *Madonna col Bambino*, 880, **608**.
Id.: *Sacra Famiglia*, 881, **610**.
Caroto G. F.: *Ebe*, 888, **614**.
Lanzani P.: *La Vergine col Bimbo e S. Gioacchino*, 1064, **740**.
Morando P.: *Madonna*, 890, **616**.
Id.: *Pietà*, 890, **617**.
Id.: *Battesimo di Cristo*, 893, **618**.
Id.: *L'Orazione nell'Orto*, 895, **620**.
Id.: *Pietà*, 895, **621-622**.
Id.: *Flagellazione di Cristo*, 895, **623**.
Id.: *S. Giovanni Battista e San Pietro*, 901-902, **625**.
Id.: *S. Bonaventura*, 902, **626**.
Id.: *La Vergine in gloria e Santi*, 904, **627-628**.
Id.: *La Vergine, il Bambino e S. Giovannino*, 907, **629**.
Torbido F.: *L'Arcangelo e Tobiolo*, 916, **638**.

Palazzo Arcivescovile
Caroto G. F.: *Resurrezione di Lazzaro*, 883, **611**.

VICENZA

Galleria
Palma J.: Pala d'altare, 402, **250**.

VILLABRUNA (Feltre)

Chiesa
Luzzo L.: *Madonna col Bambino e due Santi*, 553, **378**.

VIENNA

Accademia di Belle Arti
Lanzani P.: *La Cena in casa del Fariseo*, 1065, **741**.
Id.: *Convito e Donne bagnanti*, 1066, **742**.
Id.: *Ritrovamento di Mosè*, 1068, **743**.
Tiziano: *Cupido*, 243, **120**.

Collezione Harrach
Pordenone: *S. Sebastiano*, 676, **449**.
Romanino: *Gesù e Giovannino*, 839, **578**.

Galleria Czernin
Paris Bordon: *Divoto adorante il Crocifisso*, 1023, **705**.
Galleria Lanckoronski
Dosso Dossi: *Giove e la Virtù*, 964, **664**.
Giorgione (att. a): *Cristo portacroce*, 55.
Galleria Liechtenstein
Campagnola G.: *Cervo incatenato*, 494, **327**.
Palma A.: *Sacra Famiglia e Santi*, 398, **245**.
Paris Bordon: *Cavaliere attaccabrighe*, 1011, **692**.
Id.: Ritratto di *Nicola Korbler*, 1016, **700**.
Savoldo G. G.: *La Pietà*, 758, **511**.
Hofmuseum
Anonimo belliniano: *Vanità*, 54, **33**.
Boccaccino: *La Poetessa*, 798, **539**.
Bonifacio de' Pitati: *Trionfo dell'Amore*, 1051, **728**.
Id.: *Trionfo della Castità*, 1051, **729**.
Cariani G.: *L'Evangelista Giovanni*, 443, **285**.
Catena V.: Ritratto, 50, **29**.
Dosso Dossi: *Il Bravo*, 942, **644**.
Id.: *S. Girolamo*, 967, **670**.
Giorgione: *I tre filosofi*, 22, **8**.
Id. (attribuita al): Testa del *Garzone che tiene in mano la saetta*, 42, **20**.
Lanzani P.: *Sacra Famiglia e San Giovannino*, 1062, **737**.
Licinio B.: Ritratto di *Ottaviano Corsini*, 480, **318**.
Palma A.: *Visitazione*, 1059, **736**.
Palma J.: *Sacra Conversazione*, 396, **243**, 405, **251**.
Id.: Ritratti, 406, **252**, 414, **262**.
Paris Bordon: *Venere, Marte la Fama e un Cupido*, 1027, **710**.
Id.: *Giovane donna*, 1028, **711**.
Id.: *Lotta di gladiatori*, 1031, **714**.
Piazza C.: *La testa di S. Giovanni presentata ad Erodiade*, 861, **597**.
Pordenone: Ritratto di *Gentiluomo*, 725, **492**.
Savoldo G. G.: *Aristotile*, 762, **515**.
Tiziano: *Madonna* detta *La Zingarella*, 188, **66**.
Id.: *Madonna* detta *delle Ciliege*, 202, **78**.
Id.: *Madonna col Bambino e Santi*, 205, **81**.
Id.: *Il Medico Parma*, 214, **90**.
Id.: *Putto col bambinello*, 226, **100**.
Id.: *Isabella d'Este*, 290, **157**.
Id.: *Ecce Homo*, 297, **161**.
Id.: *Danae*, 336, **197**.
Id.: *Ninfa e Pastore*, 369, **228**.
Id.: Ritratto di *Jacopo Strada*, 373, **230**.

VILLANOVA

Chiesa di Sant'Odorico
Pordenone: Volta dell'abside, 648, **425-426**.

ZERMAN (Treviso)

Palma J.: Pala d'altare, 402, **249**.

ZURIGO

Collezione Coray-Stoop
Vittore Belliniano: Ritratto virile, 69, **46**.

WELLESDEY LOCHER-LAMPSON

Raccolta Cosway (già nella)
Tiziano: Disegno per l'affresco del *Miracolo di S. Antonio* nella chiesa del Santo, 192 **71**.

WORCERSTER

Museo
Dosso Dossi: *Sacra Famiglia*, 964, **666**.

INDICE DEGLI ARTISTI

Andrea da Manerbio, 865.
Anichini Luigi, 131.
Antonello da Messina, 26, 75.

Basaiti Marco, 55-57.
Battista Bonifacio di Verona, v. Bonifacio de' Pitati.
Battista di Dosso, 932, 979-997.
Battista di Giacomo, 1060.
Battista di Schiavonia, 562.
Bellini Gentile, 95.
Bellini Giovanni, v. Giambellino.
Biondo Domenico, 1060.
Bissolo Giovanni, 54.
Boccaccio Boccaccino, 793-798.
Bonifacio de' Pitati, 1035-1052.
Bonifacio Veronese, v. Bonifacio de' Pitati.
Botticelli Sandro, 254.
Buonconsiglio Vitrilio, 1060.
Busi Giovanni, v. Cariani (Il).

Caliari Paolo, 517.
Calisto da Lodi, v. Piazza Calisto.
Campagnola Giulio, 492-506, 865.
Campagnola Domenico, 8, 98, 501, 507-528, 530.
Capriolo Domenico, 545-548.
Caravaggio, 783.
Cariani (Il), 8, 74, 438-466, 942.
Caroto Giovanni, 867-874.
Caroto Giovanni Francesco, 874-889.
Carpaccio, 10, 44, 100, 274, 276.
Carracci Annibale, 302.
Catena Vincenzo, 47, 50, 60, 204.
Cavazzola (Il), 877, 890-908.
Cernotto Stefano, 1060.
Cesaro Girolamo, v. Girolamo Dal Santo.
Cima da Conegliano, 65, 71 204, 205, 274, 276.
Cima Gian Battista, v. Cima da Conegliano.
Coltellini Michele, 934.
Correggio, 339, 669.
Costa Lorenzo, 922, 934.
Cortona Giovanni Antonio, 581.

Dal Santo Girolamo, 529-544.
Delle Greche Domenico, 153.
De Roberti Ercole, 795.
Dosso Dossi, 8, 921-978, 991.
Dürer Alberto, 315, 377, 405, 494.

Ferramola, 803, 864.
Fiorini Bernardino, 572.
Florigerio Sebastiano, 580, 739-744.
Fogolino Marcello, 929.
Fra' Bartolommeo, 398.
Francesco da Vicenza, 544.

Garofalo, 966.
Gaspare de' Negris, 585.

Giambellino, 7, 25, 44, 47, 54, 64, 67, 95, 99-102, 197, 204, 267, 449, 484, 492, 759.
Gian Antonio da Pordenone v. Pordenone.
Gian Francesco de' Maineri, 934.
Gian Pietro Silvio, 911.
Giorgio da Castelfranco, v. Giorgione.
Giorgione, 1-70, 74, 78, 83, 85, 88, 90, 95, 96, 121, 187-191, 197, 202, 251, 258, 269, 278, 281, 385, 398, 404, 414, 418, 420, 425, 429, 434, 460, 461, 486, 488, 493, 502, 549, 621, 752, 762, 869, 900, 1069.
Giovanni di Martino, 581.
Girolamo dai Libri, 895.
Girolamo di Romano, v. Romanino.
Giulio Romano, 264.
Gualtiero Gualtieri, 865.
Guercino, 956.

Jacopo da Montagnana, 529.
Jacopo de' Barbari, 494.

Lanzani Polidoro, v. Polidoro da Lanciano.
Leonardo, 365.
Licinio Bernardino, 467-482.
Lorenzo Lotto, 73-75, 390, 405, 406, 414, 479, 559, 760.
Luteri Giovanni, v. Dosso Dossi.
Luzzo Lorenzo, 349-560, 645.

Mancini Domenico, 483-491.
Mantegna, 44, 494, 935.
Martino da Udine, 561-630, 641.
Mazzolino (Il), 934.
Meldola Antonio, v. Schiavone (Lo).
Melone Altobello, 792, 863.
Michelangelo, 6, 91, 264, 293, 302, 306, 669.
Montagna Bartolomeo, 55, 588.
Monverde Luca, 739.
Morando Paolo, v. Cavazzola (Il).
Moretto, 402.
Moro (Il), v. Torbido Francesco.
Morto (Il) da Feltre, v. Lorenzo Luzzo.

Nicodemo de' Camariis, 574.
Nigreti Antonio, 1053-1060.

Orazio di Tiziano, 164, 181.

Padovanino (Il), 350.
Palma Antonio, v. Antonio Nigreti.
Palma il Giovine, 382-383.
Palma Jacopo, v. Palma il Vecchio.
Palma il Vecchio, 8, 55, 69, 84, 89, 387, 437, 469, 787, 801, 814, 942, 1053, 1059.
Panetti Domenico, 934.
Parentino, 529.
Paris Bordon, 999-1034.
Parrasio Michele, 1060.
Pellegrino da S. Daniele, v. Martino da Udine.
Perugino, 25, 395.
Piazza Calisto da Lodi, 8, 857-862.
Pietro degli Ingannati. 911.
Pisbolica Jacopo, 1060.
Polidoro da Lanciano, 1061-1069.
Pomponio Amalteo, 637, 744.
Pordenone, 8, 139, 140, 462, 621, 622, 630-674.

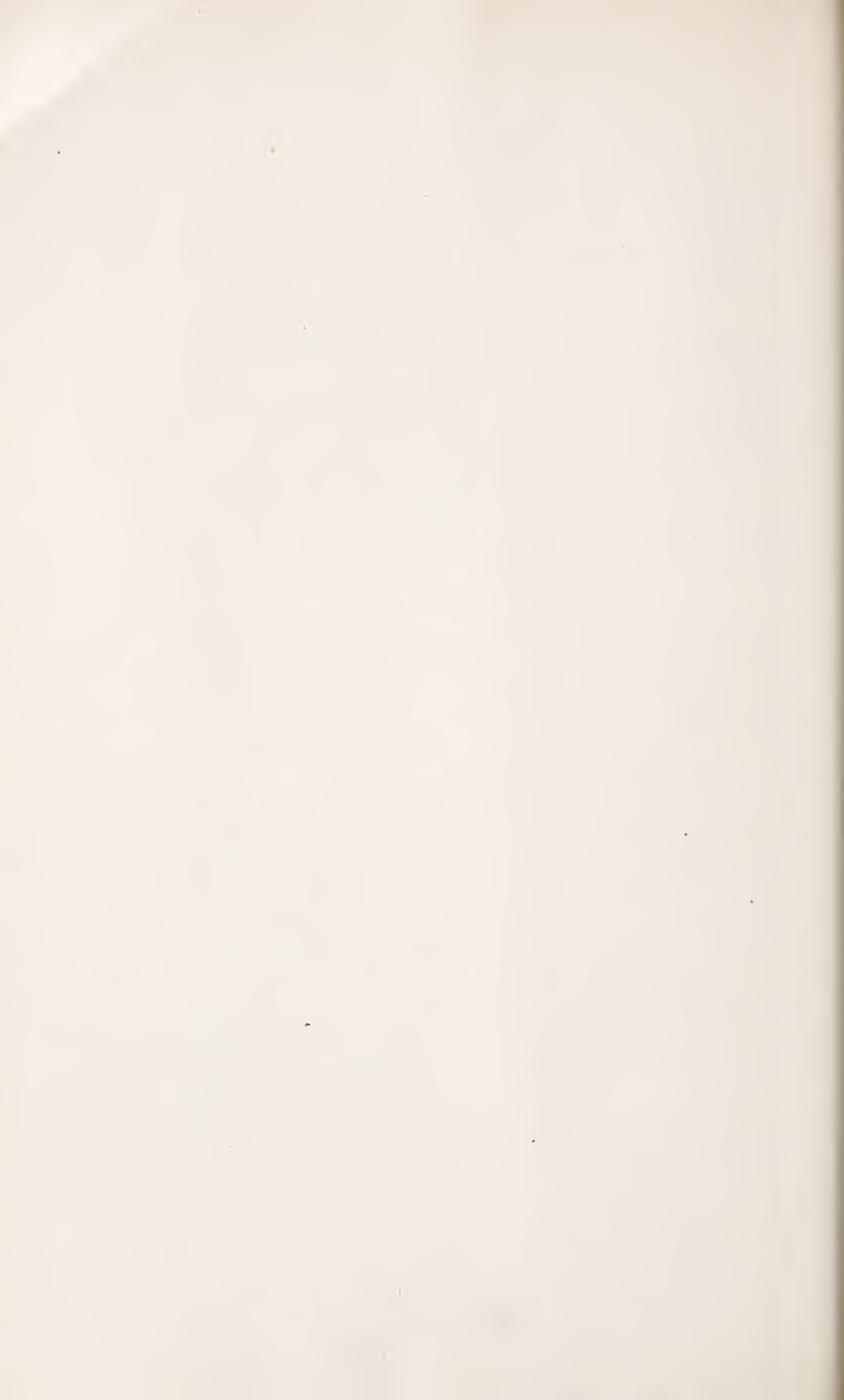
Raffaello, 6, 27, 88, 90, 430, 583, 559, 575, 664, 924, 935-937, 986, 1011.

Riccio Andrea, 508.
Romanino, 402, 454, 455, 459, 529, 792-856, 929.
Rota Martino, 274.
Rubens, 203.

Sansovino, 128.
Savoldo Gian Girolamo, 745-791.
Schiavone Andrea, 309.
Schiavone (Lo), 357.
Sebastiano del Piombo, 25, 69-91, 293, 458, 494, 503.
Stefano dall'Arzere, 530.

Tintoretto, 725.
Tiziano Vecellio, 10, 18, 20, 28, 30-38, 44, 68, 84, 93-386, 397, 405, 414-417, 419, 420, 433-436, 469, 486, 503, 506, 509, 528, 638, 787, 789, 811, 923, 924, 969, 971, 975, 1029.
Torbido Francesco, 909-920.

Van Djick Antonio, 219, 292.
Velasquez, 200.
Veronese Paolo, 203.
Vivarini Alvise, 390-393.

Zaffoni Giovanni Maria, 739.
Zorzi da Castelfranco, v. Giorgione.
Zuccato Sebastiano, 95.

LA PITTURA
DEL CINQUECENTO

Parte III.

I.

GIORGIONE.

PROSPETTO CRONOLOGICO DELLA VITA E DELLE OPERE. — L'OPERA: Posizione di Venezia e di Firenze nella civiltà italiana del Rinascimento. Giorgione: spostamento del centro estetico del dipinto dal disegno al colore, dal colore al tono. Avvento di Giorgione e grandezza cinquecentesca dell'arte veneziana. Il tono, universale linguaggio della pittura veneziana. La "Giuditta" di Pietrogrado, ancora memore della tradizione quattrocentesca. Concezione nuova della pala d'altare nel quadro della chiesa di Castelfranco, dipinto verso il 1504. Il paese protagonista nella "Tempesta" di Casa Giovanelli. Disegno, nella Raccolta Böhler a Monaco di Baviera, prossimo di tempo al quadro della "Tempesta": "Fiume e campi intorno alle mura di Castelfranco". "I tre Astrologhi", nel Museo storico artistico di Vienna. Disegno per la testa di uno degli Astrologhi nella Scuola Nazionale di Belle Arti a Parigi. Il ritratto di Giovane a Berlino, tipo ideale di nobiltà. Il ritratto del "Cavaliere di Malta" nella Galleria degli Uffizî a Firenze e l'altro di Gentiluomo nella Collezione Altmann a New York. "Venere dormiente" nella Galleria di Stato a Dresda. La pala del Museo del Prado a Madrid. Il "Concerto campestre" del Museo del Louvre. Il "Cristo portacroce" di San Rocco a Venezia, e altre pitture note solo traverso copie e stampe. Epilogo.

1477 — Data della nascita di Giorgione (Vasari, nella prima edizione scrisse 1477, nella seconda 1478: cfr. *Le Vite*, ed. Sansoni, IV, 1879).

1504 — Probabile data della pala d'altare nella chiesa di Castelfranco, rappresentante la *Vergine in trono e i Santi Giorgio e Francesco.* La tavola fu dipinta « per commissione di Tulio Costanzo, figlio di Mutio ammiraglio e vicerè di Cipro, quall'era Condottiere di Gente d'Arme per la SS.ma Repubblica et accasato in Castel Franco » (cfr. NADAL MELCHIORI, *Cronaca di Castelfranco,* in Museo Civico di Venezia, cod. Gradenigo-Dolfin, 205, cit. da LIONELLO VENTURI. Nel quadro è lo stemma dei Costanzo).

1507, 14 agosto — Zorzi da Castelfranco è nominato, in un decreto dei Capi del Consiglio dei Dieci, per un quadro da collocarsi nella sala nuova dell'Udienza del Consiglio.

« Nos Capita Consilii X dicimus et ordinamus vobis Magnifico « Domino Francisco Venerio Provisori Salis ad Capsam magnam

« deputato, che numerar dobiate a conto di la fabrica di la « Cancellaria et del loco dil Conseglio di X a maistro Zorzi Spa- « vento protho ducati trenta et a maistro Zorzi da Castelfranco « depentor per far el teller da esser posto a la udientia de lo « illustrissimo Conseglio ducati 20.
« summa... ducati 50, videlicet ducati cinquanta.

« Franciscus Theupolo Caput Cons. X subscripsi.
« Zacharias Delphinus Caput Cons. X subscripsi.
« Hieronymus Capello Caput Cons. X subscripsi.
« Nicolaus Aurelius Illust.mi Consilij Secretarius mandato subscripsi ».

(Archivio di Stato di Venezia. Notatorio 2, del Magistrato al Sale, 1491-1529, carta 114 verso).
(Dal LORENZI, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia*, MDCCCLXVIII, pag. 141, doc. 292).

1508, 24 gennaio — « Zorzi da Castelfrancho » riceve un altro acconto per il quadro suindicato:

« Nos Capita Ill.mi Consilij X dicimus et ordinamus vobis « D. Aloysio Sanuto Provisori Salis ad Capsam magnam: Che « dar et numerar dobiate a magistro Zorzi da chastelfrancho de- « pentor per el teller el fa per laudentia novissima di Capi di esso « Ill.mo Conseio duc. venticinque, videlicet 25 di quello instesso « denaro fu deputato et speso in la fabrica di la audientia per « deliberation dil prefato Ill.mo Conseglio, duc. 25.
« Datum die XXIV Januari 1507 (*secondo il computo veneziano*)
« Alouisius Arimundus Caput Cons. X subscripsi.
« Nicolaus Priolus Caput Cons. X subscripsi.
« Alouisius da Mula Caput Cons. X subscripsi.
« Nicolaus Aurelius Ill.mi Consilij Secretarius mandato sub- « scripsi ».

Notatorio 2 del Magistrato dal 1491 al 1529, carta 121.
(Dal LORENZI citato, pag. 144, doc, 300).

1508, 23 maggio — Giorgio da Castelfranco ha già finito il quadro, e l'architetto Giorgio Spavento vi ha fatto apporre una tenda.

« Nos capita Illustrissimi Consilii X dicimus et ordinamus « vobis Domino Alovisio Sanuto Provisori Salis ad Capsam « magnam, che dar et numerar dobiate a maistro Zorzi Spavento « protho per la tenda di la tella facta per Camera di la audientia « nuova, monta in tutto como appar per il suo conto, Lire 35,

« Soldi 18 di pizoli: videlicet Lire trentacinque Soldi 18. Lire 35,
« Soldi 18.

« Datum die 23 Maij 1508 ».

(Notatorio 2, del Magistrato al Sal, 1491-1529, carta 121. Dal LAZARI cit., pag. 145, doc. 303).

1508, 8 novembre — Giorgione aveva finito di frescare la facciata del Fondaco dei Tedeschi, e fatto ricorso per ottener migliore compenso. I Provveditori al Sale furono invitati a risolvere la questione dal Consiglio dei Dieci.

« 8 Novembris 1568.

« Riferì sier Marco Vidal d'ordine dell'Ill.ma Signoria alli
« Magnifici Signori Provedadori al Sal, che sue magnificentie,
« nella causa di maistro Zorzi da Chastelfrancho per el depenzer
« dil fondego de Todeschi, ministrar debano giustitia, et fu rif-
« ferito al magnifico messier Hieronimo da mulla, et missier
« Aloixe Sanudo, et omnibus aliis ».

(Dal GUALANDI, *Memorie originali di Belle Arti*, 1842, Bologna, s. III, pag. 90; o dal GAYE, *Carteggio inedito d'artisti*, II, 137).

1508, 11 dicembre — A risolvere la questione del compenso per gli affreschi di Giorgione al Fondaco dei Tedeschi, i Provveditori al Sale s'eran rivolti a Giambellino, che elesse tre arbitri, i quali giudicarono doversi a Giorgione per quella pittura ducati cento cinquanta; ma il pittore si contentò di riceverne cento trenta a saldo.

« 11 Decembris 1508.

« Ser Lazaro Bastian, ser Vethor Scarpaza, et ser Vethor de
« Matio for nominati da ser Zuan Bellin depentori costituidi
« alla presentia dei mag.ci Signori m. Caroso da cha de pexaro,
« m. Zuan Zentani, m. Marin gritti, et m. Aloixe Sanudo pro-
« vedadori al Sal, come deputati electi dipintori a veder quello
« pol valer la pictura facta sopra la faza davanti del fontego de
« thodeschi, et facta per maistro Zorzi da Castelfrancho et du-
« rati dachordo dixero a giuditio et parer suo meritar al ditto
« maistro per dicta pictura ducati cento e cinquanta in tutto.

« Die dicta.

« Col consenso del prefato messer Zorzi gli furono dati du-
« cati 130 ».

(Dal GUALANDI e dal GAYE citati).

1510, verso il 25 ottobre — Giorgione muore in questo mese, in cui infuriò la peste a Venezia. Ne ebbe notizia Isabella d'Este Gonzaga, marchesana di Mantova, che si affrettò a scrivere all'oratore mantovano a Venezia, Taddeo Albano, per far acquisto di una « nocte », rimasta agli eredi del pittore defunto.

« Sp. Amice noster charissime: Intendemo che in le cose et « heredità de Zorzo da Chastelfrancho pictore se ritrova una « pictura de una nocte, molto bella et singulare; quando cossì « fusse, desideraressimo haverla, però vi pregamo che voliate « essere cum Lorenzo da Pavia et qualche altro che habbi ju- « dicio et designo, et vedere se l'è cosa excellente, et trovando « de sì operiati il megio del m.co m. Carlo Valerio, nostro com- « patre charissimo, et de chi altro vi parerà per apostar questa « pictura per noi, intendendo il precio et dandone aviso. Et « quando vi paresse de concludere il mercato, essendo cosa bona, « per dubio non fosse levata da altri, fati quel che vi parerà; « che ne rendemo certo fareti cum ogni avantagio et fede et cum « bona consulta. Offeremone a vostri piaceri, ecc.

« Mantue XXV oct. MDX ».

1510, 7 novembre — Taddeo Albano, oratore mantovano a Venezia, dà notizia della morte di Giorgione, e di due suoi dipinti, di una *Natività del Signore* o di una *Nocte*, non tra le cose dell'eredità del pittore, ma presso Taddeo Contarini e Vittorio Becharo, che le tengono care.

« Ill.ma et Exc.ma M.a mia obser.ma. Ho inteso quanto mi scrive « la Ex. V. per una sua de XXV del passato, facendome intender « haver inteso ritrovarsi in le cosse et eredità del q. Zorzo de « Castelfrancho una pictura de una nocte molto bella et sin- « gulare; che essendo cossì si debba veder de haverla. A che ri- « spondo a V. Ex. che ditto Zorzo morì più dì fanno de peste, « et per voler servir quella ho parlato cum alcuni mei amizi, « che havevano grandissima praticha cum lui, quali me affirmano « non esser in ditta heredità tal pictura. Ben è vero che ditto « Zorzo ne feze una a m. Thadeo Contarini, qual per la informa- « tione ho autta non è molto perfecta sichondo vorebe quella. « Un'altra pictura de la nocte feze ditto Zorzo a uno Victorio « Becharo, qual per quanto intendo è de meglior desegnio et « meglio finitta che non è quella del Contarini. Ma esso Becharo « al presente non se atrova in questa terra, et sichondo m'è stato

« afirmatto nè l'una, nè l'altra non sono da vendere per pretio
« nesuno, però che li hanno fatte fare per volerle godere per loro;
« sichè mi doglier non poter satisfar al dexiderio de quella ecc.
« Venetiis VII novembris 1510.

« Servitor
Thadeus Albanus ».

1525 — Quadri di Giorgione in casa di Taddeo Contarino e di Girolamo Marcello, indicati da Marcantonio Michiel:

(Mss. nella Biblioteca Marciana, Mss. It., Cl. XI, Cod. LXVII, edito da Jacopo Morelli, Bassano, MDCCC; da Gustavo Frizzoni, Bologna, 1884; da Theodor Frimmel, Wien, 1888):

In casa de M. Taddeo Contarino, 1525: La tela a oglio delli 3 phylosophi nel paese, dui ritti et uno sentado, che contempla gli raggii solari cun quel saxo finto cusì mirabilmente fu cominciata da Zorzo da Castelfranco, et finita da Sebastiano Venitiano.

La tela grande a oglio de linferno cum Enea et Anchise fo de mano de Zorzo da Castelfranco.

La tela del paese cun el nascimento de Paris, cun li dui pastori ritti in piede, fu de mano de Zorzo da Castelfranco, et fu delle sue prime opere.

In casa de M. Hieronimo Marcello a S. Thomado, 1525:

Lo ritratto de esso M. Hieronimo armato, che mostra la schena, insino al cinto, et volta la testa, fo de mano de Zorzo da Castelfranco.

La tela della Venere nuda, che dorme in uno paese cun Cupidine, fo de mano de Zorzo de Castelfranco, ma lo paese et Cupidine forono finiti da Titiano.

El S. Hieronimo insin al cinto, che legge, fo de mano de Zorzo de Castelfranco.

1528 — Quadri di Giorgione in casa di Gianantonio Venier:

In casa de M. Zuanantonio Venier, 1528. El soldato armato insino al cinto ma senza celada fo de man de Zorzi da Castelfranco.

(Dalle suddette *Notizie d'opere del disegno* di Marcantonio Michiel).

1530 — Quadri di Giorgione in casa di M. Chabriel Vendramin:

In casa de M. Chabriel Vendramin, 1530. El paesetto in tela cun la tempesta, cun la cingana et soldato fo de mano de Zorzi da Castelfranco.

El Christo morto sopra el sepolcro cun lanzolo chel sostenta, fo de man de Zorzi da Castelfranco reconsata da Titiano.

(Dalle *Notizie* suddette).

1531 — Quadri di Giorgione in casa di Giovanni Ram:

In casa de M. Zuan Ram, 1531, a S. Stephano. La pittura de la testa del pastorello che tien in man un frutto, fo de man de Zorzi de Castelfranco. La pittura della testa del garzone che tiene in man la saetta fo de Zorzi da Castelfranco.

(Dalle *Notizie* suddette).

1532 — Quadri di Giorgione in casa di M. Antonio Pasqualino e di Andrea Oddoni:

Opere in Venezia. In casa di M. Antonio Pasqualino 1532, 5 zener.

La testa del gargione che tiene in mano la frezza, fu de man de Zorzi da Castelfrancho, havuto da M. Zuan Ram, della quale esso M. Zuane ne ha un ritratto, benche egli creda che sii il proprio.

La testa del S. Jacomo cun el bordon fu de man de Zorzi da Castelfrancho, over de qualche suo discipulo, ritratto dal Christo de S. Rocho.

In casa de M. Andrea de Oddoni, 1532. El San Hieronimo nudo che siede in un deserto al lume de la luna fu de mano de... ritratto da una tela de Zorzi da Castelfrancho.

(Dalle *Notizie* c. s.).

1543 — Disegno di Giorgione in casa di Michele Contarini e quadro presso Marcantonio Michiel.

In casa de M. Michel Contarini alla Misericordia, 1543 austo.

Il nudo a penna in un paese fu di man di Zorzi, et è il nudo che ho io in pittura de listesso Zorzi.

(Dalle *Notizie* c. s.):

* * *

Nel secolo XVI i genî dànno unità di movimento artistico all'Italia, Leonardo stringendo i vincoli fra Lombardia e Toscana, Michelangelo e Raffaello preparando, in Roma, il fondamento all'egemonia dell'arte italiana, vetusta pianta che coprirà del rigoglio dei suoi rami la terra. Ma, se da ogni

parte accorrono a Roma madre le più vive forze della Nazione, Venezia sembra appartarsi da quel coro di gloria, non sentire legame con l'Urbe. Vive a sè, regina immersa nei fulgidi riflessi dell' Oriente, assisa fra tappeti policromi e broccati d'oro, splendente di smalti e di gemme.

Venezia e Firenze, fonti principali dell'arte nostra, assumono, nella civiltà italiana, due posizioni opposte. In Firenze, la poesia di Dante nel Trecento, e la scienza di Galileo nel Seicento, iniziano e chiudono una prodigiosa attività, ove fantasia e ragione, arte e scienza sono incessantemente commiste; Venezia invece non ha dato grandi valori poetici alla civiltà, nè valori scientifici; ma a lei si deve una grande civiltà musicale, oltre che pittorica e architettonica. E l'architettura veneziana non rappresenta valori intellettuali, novità costruttive ad esempio, ma soltanto valori fantastici, di decorazione colorata.

Mentre, cioè, in Firenze ragione e fantasia procedevano di pari passo, intimamente fra loro collegate, a Venezia la fantasia predominava su ogni attività teoretica. Ed ecco perchè, nel momento in cui il massimo rappresentante della civiltà fiorentina, Michelangelo, giungeva ai suoi prodigi di tormento filosofico e morale, Venezia si abbandonava alle fantasie del colore in modo da spezzar tutti i vincoli precedenti e da purificare l'arte pittorica da ogni impedimento che l'intellettualismo le opponeva.

Nel Quattrocento Venezia aveva imparato a disegnare e a chiaroscurare rigorosamente, sugli esempî fiorentini. I colori di Giambellino, delicati, puri, trasparenti alla luce, si sovrapponevano con precisione alle zone già fissate dal nitido disegno; Giorgio da Castelfranco, all'inizio del Cinquecento, sposta il centro estetico del quadro dal disegno al colore, dal colore al tono del colore, subordinando la linea alla massa, vedendo la forma traverso un effetto sintetico di luce e d'ombra, intonando l'armonia pittorica sui rapporti di luce tra colore e colore.

L'avvento di Giorgione suscitò nuove energie nell'arte veneziana, che assurse a grandezza cinquecentesca. Nel Quattrocento si era diffusa da Padova alle soglie di Lombardia, da Ve-

rona alla reggia dei Gonzaga, e per le rive adriatiche, lungo l'Istria e la Dalmazia da una parte, lungo la spiaggia ravennate, marchigiana, abruzzese e pugliese dall'altra. Giorgione apre una nuova epoca di splendore e di prodigiosa fecondità all'arte veneziana, stringendo a Venezia la terraferma: Bergamo con Palma Vecchio, il Cariani e Licinio, il Friuli col Pordenone, Padova con Giulio Campagnola, Verona col Torbido, Brescia col Romanino, il Savoldo e il Moretto, Ferrara con Dosso Dossi, Lodi coi Piazza.

* * *

Nacque Giorgione nel 1477, morì giovanissimo nel 1510. Della sua vita è un'eco nel Vasari: « Fu allevato in Vinegia, e dilettossi continovamente delle cose d'amore, e piacqueli il suono del liuto mirabilmente e tanto che egli sonava e cantava nel suo tempo tanto divinamente, che egli era spesso per quello adoperato a diverse musiche e ragunate di persone nobili ». De' suoi diletti risuonano, sospirano ancora le opere sue.[1]

---

[1] Bibliografia su Giorgione: MARIN SANUDO, *I diarii*: 1496-1533 (Venezia, 1882); BALDASSARRE CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, 1524 (edizione Vittorio Cian, Firenze, 1894); MARCANTONIO MICHIEL, *Notizie d'opere del disegno* (ediz. Morelli, 1800; Frizzoni, 1884; Frimmel, 1888); PAOLO PINO, *Dialogo della pittura* (Venezia, 1548); DONI, *Disegno* (Venezia, 1549); LODOVICO DOLCE, *Dialogo della pittura intitolato: « L'Aretino »* (Venezia, 1557); ID., *Dialogo nel quale si ragiona delle qualità, diversità e proprietà dei colori* (Venezia, 1565); GIORGIO VASARI, *Le Vite*, (ediz. del 1550 e del 1568); FRANCESCO SANSOVINO, *Venetia città nobilissima* (Venezia, 1581); *Manoscritto Marciano*, 5102 (all'anno 1650); CARLO RIDOLFI, *Le maraviglie dell'Arte* (Venezia, 1648); MARCO BOSCHINI, *La carta del navegar pittoresco* (Venezia, 1660); ID., *Ricche miniere della pittura veneziana* (Venezia, 1664); DAVID TENIERS, *Le théâtre des peintures* (Anversa, 1673); LUIGI SCARAMUCCIA, *Le finezze dei pennelli italiani* (Pavia, 1674); JOACHIM DE SANDRART, *Academia Nobilissimae Artis Pictoriae* (Norimberga, 1685); NADAL MELCHIORI, *Cronaca di Castelfranco* (Museo Civico di Venezia, Cod. Gradenigo-Dolfin, 205); FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (Trevoux, 1725); *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux... qui sont en France dans le cabinet du Roy, dans celuy de Monseigneur le Duc d'Orléans, et dans d'autres cabinets* (Paris, 1729); ANTON MARIA ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri* (Venezia, 1771); FEDERICI, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno* (Venezia, 1803); *Il quotidiano veneto* (2 dic. 1803); LEOPOLDO CICOGNARA, *Elogio di Giorgione*, discorso (Venezia, 1811); BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno* (ediz. del 1813); G. ANTONIO MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia* (Venezia, 1815); LUIGI LANZI, *Storia pittorica della Italia* (Bassano, 1818); SEROUX D'AGINCOURT, *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti* (Prato, 1828-29, vol. IV e vol. VI); GAYE, *Carteggio inedito d'artisti* (1840); GUALANDI, *Memorie originali* (1842); GIOV. ROSINI, *Storia della pittura italiana* (Pisa, 1845, vol. IV); ID., *Venezia e le sue lagune* (Venezia, 1847); A. CICOGNA, *Iscrizioni veneziane* (1853).; FRANC ZANOTTO, *La Sibilla Delfica, quadro di Giorgio Barbarelli detto il Giorgione* (Venezia, 1856); LORENZO PUPPATI,

Le pale d'altare del vecchio Giambellino, ove Madonne e Santi appaiono in un velo atmosferico mosso da riflessi, e più

Degli uomini illustri di Castelfranco (Castelfranco, 1860); H. Reinhart, *Castelfranco u. einige weniger bekannte Bilder Ges.*, in *Zeitschr. f. bild. Kunst.* (1866, 250); Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del Pal. Duc. di Venezia* (Venezia, 1868); J. Colbacchini, *Tableau precieux qui représente l'Adoration des Mages par G. Barbarelli dit le Giorgione* (Venezia, 1873); Crowe e Cavalcaselle, *A history of painting in North Italy* (London, 1871): cfr. anche l'edizione di essa curata dal Borenius (Londra, 1912); W. Pater, *The school of G.* (1877), in *The Renaissance* (1893); P. G. Molmenti, *Giorgione*, in *Bull. di arti, industrie e curiosità veneziane* (Venezia, II, 1878-1879, pp. 17); G. M. Urbani De Gheltof, *La casa di G. a Venezia*, in *Bull. di arti, industrie e curiosità veneziane* (Venezia, II, 1878-79); H. Luecke, *Giorgione. Dohme, Kunst u. Kuenstler* (1879, III, 2, n. 66-68); Giov. Morelli (Ivan Lermolieff), *Kunstkritische Studien über Ital. Malerei. Die Galerien zu München u. Dresden* (Lipsia, 1880, e II ediz., 1891); L. W. Schaufuss, *G.s Werke unter Berüchsichtigung der neuesten Forschungen, Crowe u. Cavalcaselle, Jordan u. Lermolieff untersucht* (Leipzig, 1884); M. Thausing, *Wiener Kunstbriefe* (Leipzig, 1884); S. Larpent, *Le « Jugement de Paris » attribué au G.* (Christiania, 1885); F. Fapanni, *Della « Madonna » di G. in S. Liberale di Castelfranco e de' suoi restauri*, in *Bull. di arti, industrie e curiosità veneziane* (1888-89); Luzio, in *Arch. Storico dell'arte* (I, 1888, 47); Giov. Morelli, *La Galleria Borghese* (1890, pp. 278, 503); Frimmel, in *Galerienstudien* (1, Folge, 1892, 233); Wickhoff, in *Gaz. des Beaux-Arts* (1893, I, p. 8); Zimmermann, *Die Landschaft in d. venez. Malerei* (Leipzig, 1893); Antonio della Rovere, *Zorzi da Castelfranco*, in *Arte e Storia* (1893); A. Conti, *Giorgione* (Firenze, 1894); G. Gronau, *Zorzon da Castelfranco*, in *Nuovo Archivio Veneto* (VII, 1894); Id., *Notes sur les dessins de G.*, in *Gaz. des Beaux-Arts* (1894); B. Berenson, *The Venetian painters of the Renaissance* (New York-London, 1894 e 1905); G. Gronau, in *Gaz. des B.-A.* (1895); in *Das Museum* (1896); in *Rep. für Kstw.* (1896); F. Wickhoff, *G.s Bilder zu römischen Heldengedichten*, in *Jahrb. d. k. Pr. Kstslg.* (XVII, 1895); G. D'Annunzio, *Note su G. e su la critica*, in *Il Convito* (I, 1895) e *Il Fuoco* (1900); Harck, in *Rep. für Kstw.* (XIX, 1896, 424); C. Von Fabriczy, *G. da Castelfranco*, in *Rep. f. Kstw.* (1896, 82); A. Conti, *Bibliographie: G.*, in *Gaz. des B.-A.* (1896, 262); Frimmel, in *Galeriestudien* (3 Folge, 1898); R. Muther, *Geschichte der Malerei* (Leipzig, 1900, III); Adolfo Venturi, *La Galleria Crespi in Milano* (1900, pp. 137 e segg.); Herbert Cook, *Giorgione* (London, 1900); P. Landau, *Giorgione* (nella Collez. *Die Kunst* di R. Muther, Berlino); B. Berenson, *Certains copies after lost originals by G.*, in *The Study and Criticism of Italian Art* (London, 1901); E. Michel, *Le paysage chez les maitres vénitiens*, in *Revue des deux mondes* (1902); A. Della Rovere, *Zorzi da Castelfranco*, in *Rass. d'A.* (1903, p. 90); W. Schmidt, in *Monatsberichte über Kunst u. Kunstwissenschaft* (III, 1903); E. Hannover, *Die Seele G.s Kunst u. Künstler* (1903, 341); Gertrud Kantorovicz, *Ueber den Meister des Emmaus bildes in S. Salvatore zu Venedig* (Zurigo, 1903); Cook, in *Burlington Magazine* (VI, 1904, 156); W. Schmidt, in *Rep. für Kstw.* (XXVII, 1904, 160); Ugo Monneret De Villard, *G. da Castelfranco* (Bergamo, 1904); Cook, in *Burl. Mag.* (VIII, 1905-06, 338); Cust e Cook, in *Burl. Mag.* (IX, 1906, 331); Lederer, *A Scéptmüvészeti Muzeum velencei mesterci* (Budapest, 1906, pp. 51 e segg.); E. Michel, in *Revue de l'art ancien et moderne* (XXI, 1907); Frizzoni, in *Rassegna d'arte* (1907, 10); Ludwig Justi, *Giorgione* (Berlino, 1908, e II edizione 1926, 2 voll.); Georg Gronau, *Kritische Studien zu G.*, in *Repert. fur Kstw.* (XXXI, 1908, p. 403, p. 503); L. Camavitto, *G. da Castelfranco e la sua « Madonna » nel Duomo della sua patria* (Castelfranco, 1908); M. Von Boehn, *G. und Palma Vecchio* (Bielefeld, Leipzig, 1908); N. Schmidt, *Zur Kenntnis G'.*, in *Rep. für Kstw.* (1908, 115); Phillips, in *Burlington Magazine* (XIV, 1908-09, 331); H. Cook, in *Burl. Mag.* (1909, XV, 38); Rankin, *id.* (XVI, 1909, 88); Fry, *id.* (XVI, 1909, 6); Holmes, *id.* (XVI, 1909, 72); F. Wickhoff, *Recensione al libro dello Justi*, in *Kunstgeschichtliche Anzeigen* (1909); G. Chiuppani, *Per la biografia di G. da Castelfranco*, in *Boll. del Mus. Civico di Bassano* (1909, p. 83); G. Gronau, *Il cognome di Zorzi da Castelfranco*, in *Boll. d. Mus. Civ. di Bassano* (1909, p. 105); *Offizieller Bericht über die Verhandlungen des IX. Internationalen Kunsthistorischen Kongresses in München*, 21 sett. 1909;

le vedute veneziane, ove il Carpaccio, con un senso tutto nuovo di libertà pittorica, sgrana il colore disperdendo i contorni e abbozza direttamente col pennello le macchiette in distanza, sono primi accenni, preludî, all'avvento del tono. Ma solo con Giorgione il tono diviene la parola nuova, l'universale linguaggio della pittura cinquecentesca veneziana. L'accordo dei colori prende a fondamento un criterio di luce e d'ombra, la diffusione nell'atmosfera di un colore assunto quale principio di luce. E in Giorgione, come in Tiziano, la tinta delle carni luminose predomina sulle altre e le penetra, sostituendo ai rilievi nitidi una fusione ottenuta per velature di masse cromatiche morbide, senza definiti contorni. Tutto s'immerge in un velo atmosferico che unifica le tinte e sopprime ogni stacco tra immagine e sfondo: il paese diventa quasi un'emanazione della figura, del divino sonno di Venere nel quadro di Giorgione a Dresda, come della malata tristezza di Carlo V nel ritratto di Tiziano a Monaco.

Fogolari, in *Arte nostra* (Treviso, I, 1910, p. 8); Von Beckerath, in *Repertorium für Kunstwissensschaft* (XXXIII, 1910, 278); E. Schaeffner, in *Monatshefte für Kstw.* (III, 1910, p. 340); J. Burkhardt, *Der Cicerone* (nella X edizione, del 1910, vol. III, 913 ss.); Wiener, in *L'Arte* (1910, 145); G. Gronau, *Altmeister der Kunst. Giorgione* (Berlin-Stuttgart, 1911); H. Cook, *Reviews and appreciations* (London, 1912); Lionello Venturi, in *L'Arte* (XV, 1912, 136); Joseph Gramm, *Ideale Landschaft* (Freiburg i. B., 1912); Maria Grünewald, *Das Kolorit in der Venezianischen Malerei* (I, Berlin, 1912); Woermann, in *Apelles zu Böcklin* (I, 1912, 108); Lionello Venturi, *Giorgione e il giorgionismo* (Milano, 1913); F. Wickhoff, *G.s Bilder zu römischen Heldengedichten* (Scriften von F. Wickhoff, II, 1913); Justi, Recens. al *Giorgione* di L. Venturi, in *Monatsch. für Kstw.* (1913, 391); Bode, in *Art in America*, (I, 1913, p. 225); M. Reymond, in *Gaz. des B.-A.* (X, 1913, 431); R. Cox, in *Art in America* (I, 1913, 115); G. Bustico, in *Arte e Storia* (XXXII, 1913, 139); L. Hourticq, in *Revue de l'Art* (XXXVI, 1914, p. 81); Dreyfuss, *Giorgione* (Parigi, 1914); P. Schubring, *Cassoni* (Leipzig, 1915, p. 415); Cook, in *Burl. Mag.* (XXVII, 1915, 8, 129); Liphart, in *Kunstchronik* (N. F. XXVII, 1915-16, 33); Cook, in *Burl. Mag.* (XXX, 1918, 164); M. Friedenberg, in *Zeitschr. f. bild. Kunst.* (N. F. XXVIII, 1917, 169); F. Poppelreuter, in *Amtliche Berichte* (XXXVIII, 1917, 103 ss.); Giorgione, *Acht farbige Wiedergaben seiner Werke* (Leemanns. Künstlernappen, n. 32); Th. Hetzer, *Die frühen Gemälde des Tizian* (Basel, 1920); A. Ferriguto, *Il significato della « Tempesta » di G.* (Padova, 1922); L. Baldass., *Die drei Philosophen* (Meisterwerke in Wien, Wien, 1922); Charles Holmes, *G. problems at Trafalgar square*, in *Burl. Mag.* (XLII, 1923, p. 169); M. Friedeberg, *Ein Doppelbildnis des G.*, in *Kunst u. Künstler* (XXI, 1923, p. 92); G. E. Hartlaub, *G.s Geheimnis. Ein Kunstgeschichtlicher Beitrag zur Mystik der Renaissance* (München, 1925); M. Conway, *The Allington Giorgiones*, in *Burl. Mag.*, (XLVII, 1925, p. 129); Cook, Recensione alla II edizione (1926) del *Giorgione* dello Justi, in *Burl. Mag.* (XLVIII, 1926, 311-312); Id., *A Giorgione problem.*, in *Burl. Mag.* (XLVIII, 1926, 23-24). Per il giubileo di Max Friedänder: *Festschrift 1927*. [Riproduzione di un disegno *supposto di Giorgione* per un quadro perduto, *Il giudizio di Paride*, pure supposto di Giorgione (?)].

Questi risultati sono soltanto in parte raggiunti dalla *Giuditta* di Pietrogrado (fig. 1), forse la più antica opera di Giorgione, ora ristretta nel taglio.[1] Qui un muricciolo divide dal paese sfumato di biondi vaporosi e d'azzurri l'immagine giovanile, poggiata a uno spigolo di pilastro, in atteggiamento di riposo e di femminea incertezza. Una mano pende con molle eleganza dal muricciolo, l'altra tiene come ornamento l'elsa della spada; il piede, che vorrebbe calpestare la testa di Oloferne, appena la sfiora: l'eroina d'Israele incarna il tipo fine e puro della donna sognata da Giorgione sugli albori del Cinquecento, e sembra contemplare assorta la propria bellezza, la propria eleganza. Accartocciate in cumuli prismatici, si aprono ad ala le stoffe intorno alla gamba morbida, senza peso, senz'ossa; ma cadono composte a rivelare la bellezza del seno e delle spalle. L'atteggiamento è studiato, voluto, nella sua grazia molle e un po' effeminata: anche la testa del vinto non è immagine d'orrore: ha lineamenti fini, chiome inanellate. Giorgione fugge della scena tradizionale ogni particolare màcabro, ogni violenza, pago di cilindrare la bella forma muliebre nella sua veste rossa, e di prolungarne la linea, di ripeterne la cadenza col tronco massiccio dell'albero, di là dal muricciolo. Chiara la figura, ingiallita ora dal tempo, sul fondo chiaro del cielo; di un bruno caldo rossigno, le pietre e l'albero; nebulosa la nota bionda di un boschetto nel piano. Non ha più, l'immagine, l'architettura salda delle figure di Giambellino, anche tarde; ammorbidita, sembra piegare in un languor di sogno, posar lieve, sfiorando la terra. L'ovale è delicato; le chiome lisce ne descrivono la purezza; i lineamenti scolorano nel bianco avorio del volto. Errano nell'ombra delle palpebre le iridi scure: tutto è dolce, sbiadito, anche il rosso che ingialla al sole. La tinta delle carni era certamente rosea, come appare, ancor oggi, nel piede; ma laghi sanguigni d'ombra s'affondano negli avvallamenti del drappo, come poi nella *Venere* di Dresda, e un caldo rossore traspare dal muricciolo in

---

[1] Il quadro, nella stampa del 1729 (*Recueil d'estampes*, incisione di Toinette Larcher), aveva la forma originale più larga della presente (fig. 2).

Fig. I — Galleria del Romitaggio a Pietrogrado.
Giorgione: *Giuditta.*
(Fot. Hanfstaengl).

Fig. 2 — Incisione di Toinette Larcher: La *Giuditta*.

ombra, dal tronco possente, che è nella composizione elemento primo di ritmo architettonico e di contrapposto tonale al chiaror delle carni e del cielo.

Ancora Giorgione, legato alla tradizione quattrocentesca, disegna i contorni delle spalle, il delicato ovale, i puri lineamenti; studia il chiaroscuro; ma il pennello infonde una brillante carnosità alle stoffe accartocciate, e il roseo delle carni colora le ombre. Un placido tramonto imbionda il cielo, ove strisce gialle s'addentrano nel cilestre che si estingue, come lingue di terra a fior di mare. Una bruma luminosa sommerge il paese: terra e cielo confinano in distanze vaghe, di sogno.

* * *

Verso il 1504 dipinse la *Madonna tra i Santi Francesco e Liberale* per la chiesa di Castelfranco (figg. 3-5), rinnovando la tradizione veneta della pala d'altare. Non le absidi delle pale belliniane di San Zaccaria e dei Frari, immerse nei riflessi dei musaici d'oro, non la semplice tenda che isola dal fondo campestre le Vergini col Bambino; qui un alto parapetto coperto di velluto amaranto separa dalla terra, bassa e lontana, il recinto sacro, il trono della divinità, semplice, schematico, tronco dalla cornice del quadro perchè i nostri occhi lo vedano ascendere, senza fine, dall'altare al cielo. Stoffe splendenti, tappeti di orientale ricchezza apparano il seggio di marmo rosso cupo alla base, di marmo grigio chiaro dove spicca sul fondo bruno del drappo, scuro dove stacca sul limpido chiaror del cielo: gli stessi contrapposti di note calde e fredde, lo stesso ritmo di toni della *Giuditta* di Pietrogrado, ma in una scala più vasta e solenne. Tenui cornici ai due sovrapposti altari che reggono il trono di Dio; nessuna cornice ai braccioli del trono, tagliati nella nuda pietra con rigore antonelliano. Più semplici, più solenni le linee architettoniche quanto più salgono verso il cielo: più squillante il timbro di luce del raso perlaceo che appara il trono. Tutto deve essere eletto e limpido, quel che accosta la divinità, e se il manto della Vergine si accartoccia in pieghe profonde e suntuose, la veste

Fig. 3 — Chiesa di Castelfranco. Giorgione: Pala d'altare.
(Fot. Anderson).

a fini increspature è delicata come i lineamenti del puro ovale; i tappeti tesi sfiorano il marmo d'ombre trasparenti. Morbido

Fig. 4 — Particolare della pala suddetta.
(Fot. Anderson).

e tornito, il nudo corpo del bimbo poggia, con naturalezza ignota ai predecessori, sulla mano messa dalla madre a riparo, e guarda giù verso la terra.

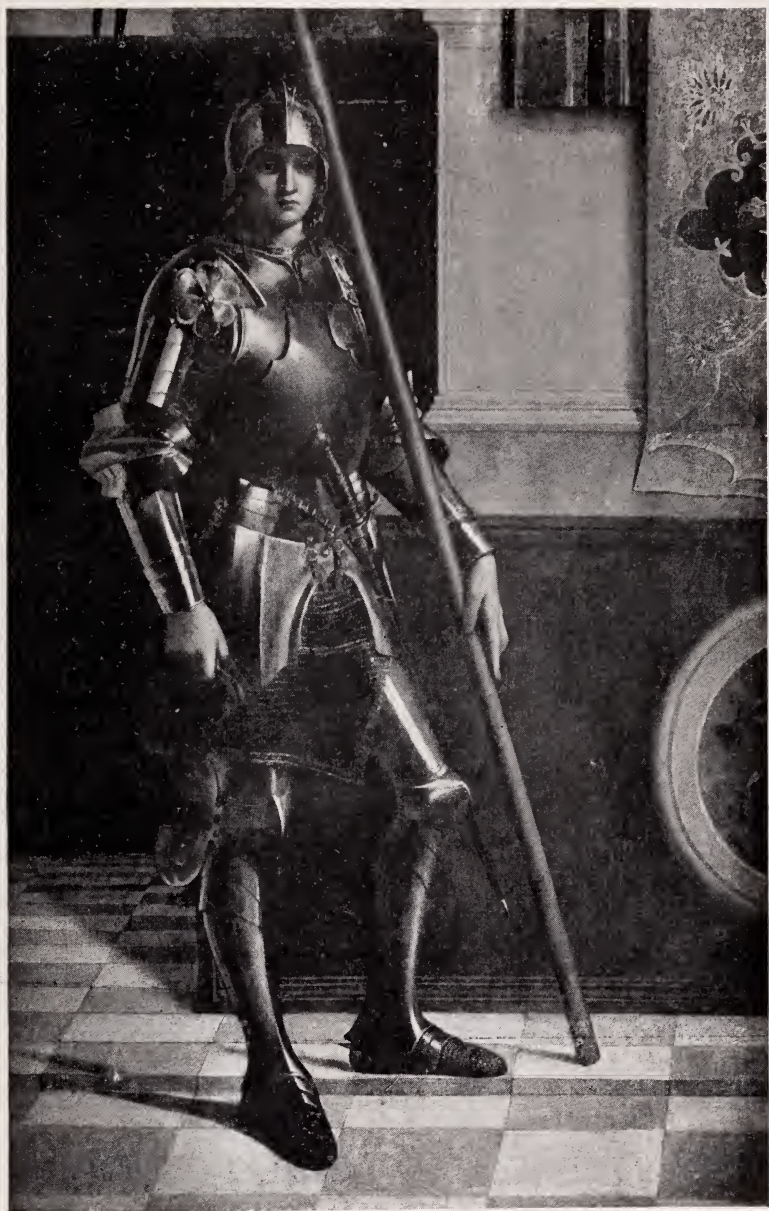



Fig. 5 — Particolare della pala suddetta.
(Fot. Anderson).

Piccolo appare il Dio, fiore d'infanzia, non paffuto, pronto ai gesti e impetuoso come i bimbi di Tiziano: timido e tenero; la luce si raccoglie sul volto di Maria, che guarda di lontano alla terra; assorta regna in quel sacro silenzio. È il tramonto, ma senza gli ardori dei tramonti di Tiziano: la luce si diffonde lenta, si penetra della gran pace che domina la scena; e il senso del divino scaturisce da quel silenzio augusto; dalla trasparenza d'oro degli alberi; dal cielo che sopra il giallo del tramonto si estingue in un cilestre tenue e puro; dall'azzurro dei colli, che scolora, verso il piano, in gradazioni di sognante lentezza.

Salgono i gradi del trono; sale assottigliandosi la scala a gradi alti, scanditi in ritmo solenne: scala del cielo. Il parapetto rosso amaranto separa l'oratorio dal paese. Ma la cattedra della Vergine pare abbia più ampio piedistallo: tutta la terra che intorno s'aggira. La Divina, vestita dei colori delle Virtù, si innalza col suo trono sul mondo. L'aria circola e colora l'ambiente sacro; la terra dà il tepore, la freschezza, il verde dei campi, il turchino dei monti; il mare dà l'azzurro, il cielo dà l'azzurro alla divinità, il chiaror della luce. La terra è accesa dalla visione; s'avvolge del suo splendore. Le mani di Giorgio fiammeggiano: manda lampi l'armatura del lanciere di Dio; l'ombra circonda San Francesco e vela di umiltà la misericorde immagine che chiama a sè gli afflitti per consolarli nella visione sacra, nella gran pace che scende dal trono divino verso gli uomini. San Giorgio non parla. Egli è la guardia eterna, la guardia dell'altare.

* * *

Per la prima volta il paese diviene protagonista di una pittura veneziana nella *Tempesta* di casa Giovanelli [1] (fig. 6). Le

---

[1] Marcantonio Michiel così scrive: « In casa de M. Chabriel Vendramin (1530). El paesetto in tela cum la tempesta, cun la cingana et soldato fo de mano de Zorzi da Castelfranco » Il Wickhoff (cfr. *Giorgione. Bilder zu römischen Heldengedichten*, in *Jahrbuch d. K. pr. Ksts.*, (XVII, 1895, Heft 1), suppone che la *Tempesta* Giovanelli sia stata ispirata da un passo della *Tebaide* di Stazio (IV), dove raccontasi dell'incontro del re Adrasto e della regina Hypsypile. Contro queste ed altre spiegazioni di opere di Giorgione insorsero G. Gronau, *Kritische Studien zu Giorgione*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft* (XXXI, 1908) e Lionello Venturi citato.

tre figure, donna, bimbo e pastore, ne fanno parte nell'abbandono velato di malinconia. E mentre nel quadro raffigurante il rinvenimento di Paride, noto per un'incisione, il bambino è

Fig. 6 — Casa Giovanelli a Venezia. Giorgione: *Tempesta*.

evidente centro della scena, qui la madre lascia errare lo sguardo pensoso; contempla e sogna il pastore: la città fosforescente presso le acque cupe, il cielo rotto da lampi, gli alberi, che lontano sembrano prender fuoco alla luce del lampo, sono del quadro le note fondamentali. Mutato il soggetto religioso in

un soggetto di pura fantasia, Giorgione, come nella *Giuditta*, come nella pala di Castelfranco, rallenta l'azione, si abbandona al suo spirito contemplativo. Poggia lieve sull'asta il pastore, giovane e bello, e non sembra pesar sulla terra; non cura la sua nudità la donna, fiore sbocciato all'aperto, colorito dal crepuscolo in quella sua delicata tinta di malinconia. Nel primo piano, tra i campi, sono rovine, ma tagliate con la stessa cura di architetto aulico che Giorgione spiega nel trono della pala di Castelfranco. Sopra un muretto di conci posa una nitida lastra marmorea; sopra la lastra, due colonne tronche, come sopra un altare. E la sezione di quelle colonne riflette la luce del fondo; riecheggia, di qua dall'acqua fosca, i barbagli delle case lontane, rinnovando il contrappeso di lumi e d'ombre che nella *Giuditta* per mezzo della massa scura di un muricciolo e di un tronco, nella pala di Castelfranco per mezzo di una tenda rosso cupa e delle alternative di tappeti e di marmi, componevano il ritmo giorgionesco di risonanze luminose. Masse di luce e d'ombra, note calde aurate, di un oro pallido e lieve che diverrà poi il fuoco di Tiziano, e note fredde, di glauco e di viola, si contrappongono, si equilibrano, nell'atmosfera mossa del quadro: le scintille mettono accenti; sempre più complessa e profonda diviene la poesia del tono.

Il cielo è glauco, di un glauco intenso, carico; scure le acque del rivo in quell'afa del temporale. La base cupa dà risalto alla magica fosforescenza delle torri e delle mura, su rive d'oro, ra alberi biondi. Le case pallide, con tocchi di roseo sul grigio, con qualche nota di rosso, con rosei riflessi, vivono una fantastica vita; crepitano le torri più vicine, alla luce dei lampi; le torri e le cupole lontane, come sospese fra terra e cielo in un lume freddo e lieve, non hanno spessore: son bolle, prismi di vitreo lume, eterei chiarori nel grigio; i comignoli sbocciano nell'ombra come gigli di luce; più non si vede il tronco degli alberi, zampilli d'oro nella massa verdazzurra delle nubi; sospesi anch'essi, viventi anch'essi una vita febbrile, fantastica, nell'aria satura di elettricità. Due masse d'alberi, luminosa a sinistra, cupa a destra, due

Fig. 7 — Casa d'Arte Böhler, a Lucerna. Giorgione: Disegno.

figure, una tra ombre e bagliori, una avvolta di luce, arrotondata da luce, completano il ritmo del quadro. Le carni della donna, rosate, traggon valore dai ramoscelli bruni che sopra si stampano, e trovano echi negli spenti riflessi rosei delle case lontane. Di tutti questi contrapposti, di tutti questi accordi, compone Giorgio da Castelfranco, con un paese, una zingara, un bimbo e un soldato, il suo divino poema.

Vicino di tempo al quadro della *Tempesta* è, con ogni probabilità, il meraviglioso disegno a matita rossa raffigurante fiume e campi intorno alle mura di Castelfranco, ora nella Raccolta Böhler a Lucerna [1] (fig. 7), dove Giorgione ha espresso con delicatezza suprema l'amore della campagna, che vive nella sua arte come un ricordo nostalgico della terra nativa. Par si dissipi la nebbia dal paese, e prendan valore, alla prima luce dell'aurora, alberi, arcate di ponte, torri, e sul davanti emerga dalla bruma un viandante seduto sopra un cumulo di terra, tra cespugli che gli s'irradiano attorno. La nebbia porta con sè la luce dell'aurora che arrossa le torri, frangia i cespugli e il boschetto sulle rive del fiume, infoca il viandante pensoso. Sospese fra terra e cielo sembran le mura di Castelfranco, leggiere irreali; ogni cosa ha levità di soffio; a tratti i campi e le mura si smarriscono, si perdono ai nostri occhi nella luce. Il segno è lieve, puro, lene, come il murmure di una fonte argentina. Par che si desti la terra, s'avvivi il giorno, e il viandante stia per riprendere la via penosa della vita.

* * *

Nel quadro dei *Tre filosofi*, [2] o meglio dei tre astrologhi (fig. 8), a Vienna, la visione del paese si restringe; l'ombra calda dei

---

[1] Vedi la pubblicazione del disegno nell'*Album* del Becker.

[2] Marcantonio Michiel così ne parla: « La tela a oglio delli 3 phylosophi nel paese, dui ritti et uno sentado che contempla gli raggi solari cum quel saxo finto cusì mirabilmente, fu cominciata da Zorzo da Castelfranco, et finita da Sebastiano Venitiano », e fu veduta » in casa de M. Tadeo Contarino » (1525), da Marc'Antonio Michiel. Secondo il Wickhoff qui sarebbero rappresentati Evandro e il figlio Pallas che additano a Enea la roccia scoscesa ove doveva innalzarsi il Campidoglio. Bene osservò Lionello Venturi: « di tutti gli elementi necessarî per credere a tale interpretazione c'è solo la roccia scoscesa. Troppo poco! Poichè

tronchi e di una roccia isola e ingrandisce le figure. È invertito il rapporto della *Tempesta:* l'uomo qui prende il primo posto; ha la nota più alta nel coro della natura. Una cupa roccia, pochi

Fig. 8 — Hofmuseum di Vienna. Giorgione: *I tre filosofi.* (Fot. Hanfstaengl).

tronchi nudi separano dal paese vaporoso, che fugge verso lontananze di luce, il proscenio, ove s'adunano l'arabo misterioso, ve-

Evandro, il vecchio, non indica la roccia; Enea, l'orientale, non la guarda; e Pallas se ne sta appartato a misurarsi la roccia per conto proprio ». E Lionello Venturi, avvicinata una xilografia nell'edizione di Aurelio Macrobio, *In somnium Scipionis expositio* (terminata da Philippo Pincio il 29 ottobre 1500), rappresentante tre astrologhi che usano i loro strumenti per studiare il terremoto, i venti e le stelle, strumenti simili, per il loro ufficio di misurazione, a quelli dei *Tre filosofi,* suggerì il titolo più esatto di *Tre astrologi.* L'Hartlaub, in *Giorgiones Geheimnes* (il mistero di Giorgione), svolgendo l'idea di Lionello Venturi, studia a fondo le associazioni di carattere astrologico e mistico in Italia e particolarmente a Venezia sul principio del secolo xvi, e suppone il quadro un'allegoria occultistica. Il giovine, l'uomo maturo e il vecchio significherebbero, per l'immaginoso iconografo tedesco, i tre gradi di iniziazione; gli strumenti ch'essi tengono tra le mani e i segni cabalistici tracciati sul foglio avrebbero ciascuno un particolare significato.

nuto dal regno della magia, il vegliardo con la gran barba mosaica e gli occhi fulminei del profeta, il giovane delicato sognatore. Il giallo dorato, il morello, il viola, il verde, il bianco argento, tingon le stoffe drappeggiate con solennità architettonica sull'Orientale, avvolte con grazia a fasciar il braccio del giovane,

Fig. 9 — Scuola Nazionale di Belle Arti, a Parigi.
Giorgione: Disegno.
(Fot. Braun).

grandi enfatiche sul vecchio dal volto profetico. Le tre figure, uscite dalla luce, si presentano vestite dei colori più belli: l'Arabo nel mezzo, mago d'Oriente, immoto, contempla; il giovane tiene squadra e compasso come per misurare la roccia, ma il volto rapito riflette la fiamma dell'ispirazione poetica; il vegliardo grida i fati della terra. Un fusto sottile, con rade foglie come quelle che si stampavano sulle carni rosee della zingara, si

innalza nel cielo, e par che le foglie fremano sulla luce del giorno che muore. Passa sulla terra, sulla chioma degli alberi, come un ultimo spiro di sole, e in quel raggio il viola prediletto da Giorgione echeggia dalle figure al cielo. Il volto chiaro del giovane rileva sull'ombra dei tronchi, guarda all'ombra della roccia, e il sole al tramonto colora d'oro la sua delicata bellezza; il vegliardo tien la tavola come preso da sacro furore; volge le spalle al cielo l'Arabo enigmatico.

La sera giunge, il sole tramonta, le ombre incalzano: le tre figure, come simboli dell'età dell'uomo, la giovinezza sognante, la virilità sicura, la vecchiaia profetica, regnano sul paese fiorito di luce.

Un disegno, forse prima idea per la testa di uno degli Astrologhi (fig. 9), del mediano verosimilmente compiuto nella pittura da Sebastiano del Piombo, si trova assegnato al Perugino nell'École des Beaux Arts a Parigi: come del disegno citato del Böhler, sembra fatto di polvere, di tratti leggieri, quasi dalle brume del pensiero dovesse uscire il mago orientale.

* * *

La nobiltà spirituale, che si trasforma in luce sul volto del giovane filosofo a Vienna, impronta i lineamenti puri del giovane raffigurato nell'unico ritratto universalmente noto del pittore di Castelfranco, a Berlino[1] (fig. 10). È un ritratto, e sembra una figura ideale, l'immagine di bellezza veduta da Giorgione, col volto ovale, i grandi occhi a mandorla, l'arco perfetto delle sopracciglia, la bocca dolce e morbida, una espressione mista di tenerezza e di ritegno, uno sguardo calmo e lento, che ha la sua mira sopra la realtà della vita, verso i lontani orizzonti del sogno. I seguaci di Antonello cercavano nel ritratto definizione di energia di carattere, di forza plastica, Giambellino l'espressione della sua anima fatta di bontà, di serenità, di devozione semplice e candida. Le armonie spirituali di Giorgione sono più

---

[1] Era nella Collezione Giustiniani in Padova, quindi nelle mani di Jean Paul Richter, che lo cedette nel 1891 al Museo di Berlino.

profonde e più vaste, come le armonie dei colori nella dolce velatura del tono. Il messinese Antonello, e in generale i Veneziani quattrocentisti, Giambellino compreso, vedono il busto a tutto tondo o ad altorilievo staccato dalla base scura, mentre s'immerge nell'ombra grigia come in una inviluppante atmosfera

Fig. 10 — Galleria di Berlino. Giorgione: Ritratto.
(Fot. Hanfstaengl).

il busto del giovanetto di Berlino; e il braccio sinistro avanza dolcemente sfumato, la spalla destra appena rientra. Il fondo grigio compone gli accordi più soavi con le carni delicate e col primaverile lilla della veste, sfumato nell'ombra in un viola cilestre, di glicine. I contorni non sono più netti: l'immagine si fonde con l'ombra grigia come si fondono col paese le immagini dei quadri di Giorgione. E se il parapetto è uno strascico di vecchie forme, posa lieve sovr'esso la mano della figura, e in quel gesto

immateriale prende vita l'anima dell'ignoto. Come le immagini evocate da Raffaello nell'Italia centrale, ma con un velo di tenera malinconia che riflette lo spirito romantico del Veneziano, gli esseri di Giorgione sono esemplari di una umanità

Fig. 11 — Giorgione: Ritratto di un Cavaliere di Malta.
(Fot. Anderson).

eletta, nata per il sogno più che per la vita. Tra i due ritratti di Lorenzo Lotto, ove i fondi di fiamma o di verdemare gridano violenti la tristezza delle carni ceree malate, l'ignoto ritratto di Giorgione appare come un simbolo di bellezza eterna, di nobiltà inaccessibile, di calma pensosa, superiori ai tormenti, alle

nevrosi, alle stanchezze della vita. L'assorta e vibrante fisionomia par seguire le note di una musica lontana.

Attribuzione discussa a Giorgio da Castelfranco è il ritratto del Cavaliere di Malta nella Galleria Uffizî a Firenze (figg. 11-12).

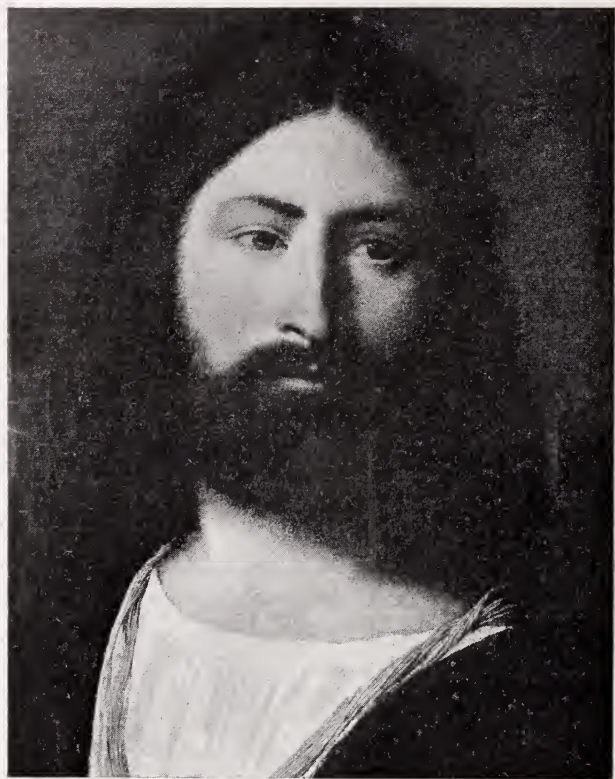



Fig. 12 — Particolare del Ritratto suddetto.
(Fot. Anderson).

Vi è accennato nella posa superba l'effetto grandioso dei ritratti di Tiziano, e la mano è dipinta con tale larghezza e facilità di pennello da non trovar riscontri nelle pitture rimaste di Giorgione. Ma l'intiero quadro non può staccarsi dall'opera del Maestro di Castelfranco, e non trova posto nel ciclo dei ritratti di Tiziano raccolti intorno all'*Uomo del guanto*. In nessuno di essi l'arco

descritto dalla testa e dal busto nella sua posa altiera è così unito e nitido, la superficie così compatta nella sua grana d'oro, il modellato così fermo e conciso. La stessa creta dorata che forma la *Venere* di Dresda è la sostanza di cui si è valso il pittore per

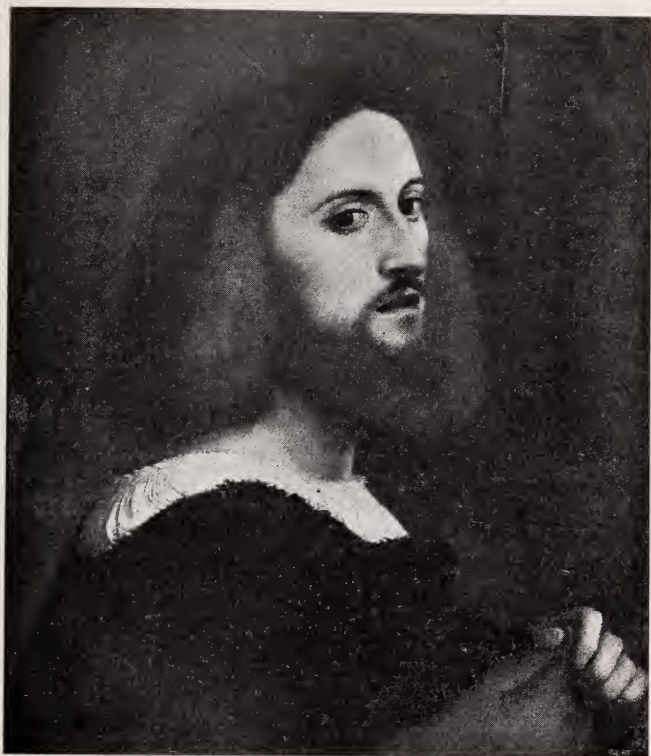



Fig. 13 — Raccolta Altmann a New York.
Giorgione: Ritratto, già nella Raccolta Grassi a Firenze.

modellar questo puro ovale di volto nella cornice notturna di barba e capelli, ove tutto risponde all'ideale estetico di Giorgione: la fronte disegnata ad arco dal contorno vaporoso delle chiome, rialzate sopra le tempie perchè prolunghino la linea dell'occhio ovale, il profilo tagliente e puro, precisato nel suo nitore plastico dall'angolo di luce tra lacrimatoio e sopracciglio,

l'ammirabile occhio a mandorla. Rabescata sottilmente la veste nera, il pittore vi fa brillar l'argento della croce come raggio d'astro nell'ombra notturna, e dal fondo scuro, dalle vesti nere, dalle chiome nere, trae un contrasto esaltante al bianco dei lini, alla ferma luce che si fissa sul collo, sul volto chiuso nella sua alterezza. Un'energia di vita, potente e misteriosa, si concentra nello sguardo d'aquila, nel profilo diritto e puro.

Più sviluppato, più tardo, è un ritratto di Gentiluomo già nella Collezione Grassi a Firenze, ora nella Raccolta Altmann a New York [1] (fig. 13), che sembra preparare il modello alla sublime grandezza del *Cristo della moneta* di Tiziano. Qui manca il parapetto, e il busto è di profilo, mentre la testa si volge lenta dall'ombra del fondo e ci guarda con occhio carezzevole, vellutato, lontano. Le mani s'intrecciano a fatica, impacciate, e forse qualche troppo ardito restauro ne ha alterato il tono; i lini sono un po' grevi, ma la morbida massa della capigliatura, che lascia libero l'angolo della tempia come nel quadro di Berlino e dà sì dolce risalto al caldo pallor del volto, il profilo puro, l'arco soave e morbido delle labbra, l'incanto malinconico che l'occhio diffonde sul volto improntato a un'idealità sovrumana, confermano il nome grandissimo a questo ritratto che sembra l'immagine giorgionesca del Nazzareno.

* * *

Venere (fig. 14), il tesoro della Galleria di Dresda,[2] è la perfetta incarnazione del sogno di Giorgio da Castelfranco.

È l'ora che segue al tramonto; la campagna silenziosa culla il sonno della dea; la vasta natura contempla la divina dormiente. Quando Tiziano, nel quadro della Gallezia Uffizî, figura, col vivo ricordo del quadro di Giorgione, *Venere giacente*, la trasforma in una dama adorna per l'amore, tra monili e fiori,

---

[1] Vedi W. Bode, in *Art in America*, I.

[2] Fu descritta da Marcantonio Michiel, come esistente nel 1525, in casa di Messer Hieronimo Marcello, così: « La tela della Venere nuda, che dorme in uno paese cum Cupidine, fo de mano de Zorzo da Castelfranco, ma lo paese et Cupidine furono finiti da Titiano ».

col cagnolino accanto, in una suntuosa casa; quando il vecchio Palma, più fedele al modello, dipinge la *Venere* di Dresda all'aperto, distrugge ogni unità tra il greve nudo e lo scenario complesso che nasconde il cielo; Giorgione invece fa della dea e del paese, creato per accoglierla, un essere solo: il sonno di Venere è il tema del quadro, e la sua pace si propaga nel sacro si-

Fig. 14 — Galleria di Dresda. Giorgione: *Venere*.
(Fot. Hanfstaengl).

lenzio della natura. Il villaggio a destra sulla montagna, con le sue vaporose luci, è di Tiziano; più intenso è il verde, più soffice il velluto delle erbe, più fonda la nota dell'ombra, nella roccia a sinistra, nel piano ondoso che confina con un lago cilestre, con monti di un cupo azzurro sotto il cielo velato da una nube mista di grigio, di biondo, di rosa. Certo Giorgione aveva pensato il cumulo a destra, in rispondenza alla roccia di sinistra; tra i due rialzi, il piano: in mezzo al piano, l'albero ombrellifero contro la luce del cielo, sentinella in attesa malinconica della notte.

Dalla roccia che gli forma conca alla punta del drappo argentino, lungo una diagonale del quadro, declina ondulando il nudo

biondo rosa nella carezza del sole al tramonto. Il rigor geometrico dei nudi di Antonio Rizzo e di Giovanni Bellini si muta in morbida grazia, in libero ondulamento di forme, messo in risalto dai cumuli della coltre. L'ombra fulva della roccia trapassa al magnifico rosso granato del cuscino; il corpo, di un giallo rosato,

Fig. 15 — Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Alinari).

con le rosee ombre di Giorgione, accosta l'argento del drappo, come di neve al sole tra declivii d'ombre trasparenti.

E il contrasto col drappo sfavillante e con la penombra vellutata del prato e della roccia dà all'immagine il suo pieno valore di centro luminoso del quadro.

Venere nuda, col volto ovale (fig. 15) della Vergine di Castelfranco e le chiome agitate da fulvi riflessi, è pura nella placidità del sonno. Tutto in lei è lieve, come sempre nelle creature di Giorgione, che non pesano sulla terra: il lungo corpo sfiora appena la coltre, ondulando; la testa poggia sul morbido braccio, in un contatto vaporoso, soave; l'ombra delle ciglia è di velluto, lieve il disegno delle labbra arcuate.

Il cielo al tramonto infulva la roccia presso la Dea e vela d'oro le carni: coperto di nubi all'orizzonte, riceve gli ultimi bagliori del giorno, il fiato caldo della terra. La donna, stesa sull'erba, si è fatto cuscino del mantello amaranto, coltre del drappo d'argento. La terra contempla il suo sonno; la rupe

Fig. 16 — Museo del Prado a Madrid. Giorgione: Anconetta. (Fot. Anderson).

s'incava nel basso per dar posto alla bella testa e al braccio che la sorregge. Nell'ombra della sera che inoltra, la dea porta la luce della sua bellezza, la luce che vince il tramonto. Ella dorme; par che respiri l'aura leggiera, e la luce d'oro la copre del suo velo prezioso. Venere è nuda all'aperto: fremono le erbe vicino a lei. Il fiore della terra, in una sera estiva, respira con la terra allo sparir del sole.

* * *

La pala del Prado (fig. 16) segna un distacco da questo gruppo di opere, tanto da giustificare le esitanze di attribuzione. Più vivo è il gioco dei riflessi nella velata atmosfera,

più caldo, potremmo dir più terrestre, il senso della vita, più sciolto il moto del pennello. E tuttavia nessun nome meglio di quello di Giorgione risponde ai caratteri della grande pittura. Nel primo quadro noto, *Il condottiere Pesaro davanti a San Pietro,* Tiziano, per far brillare i colori col variar delle luci, scompiglia le

Fig. 17 — Museo del Louvre. Giorgione: *Concerto campestre.* (Fot. Braun).

stoffe con una rapidità tumultuosa che non si vede nei composti panneggi del Prado; la *Zingarella* di Vienna è pienamente tizianesca nell'opulenza delle forme floride e ampie, senza l'ovale purissimo di Giorgione, ripetuto qui dal volto della Vergine; anche il Bambino, che tra le braccia della *Madonna* di Vienna preannuncia, nei teneri lineamenti, il piccolo Gesù in braccio alla *Madonna delle Rose,* al Prado, ha la testa rotonda, i lineamenti rotondi dei putti giorgioneschi, sebbene animati da una vitalità erompente, rigogliosa. Inoltre, a Vienna, lo sfondo paesistico è lontano dallo

spirito di Giorgione, mentre il lembo di cielo dietro San Rocco, a veli dorati sopra uno smorto azzurro, è lo stesso del quadro dei tre Filosofi. L'ombra, cadendo sul pavimento un po' roseo, volge al violetto, come sempre in Giorgione; la manica rosea della Vergine s'impregna di rosso amaranto ove s'oscura; e come le forme

Fig. 18 — Chiesa di San Rocco. Giorgione: *Cristo portacroce.* (Fot. Anderson).

son più trattenute, meno espanse che in Tiziano, così l'effetto di luce è più quieto, più raccolto. I drappi, densi e lisci, forman pieghe a cumuli nel lembo della veste di Maria, e solide pieghe di effetto architettonico nella tunica di Sant'Antonio.

Ovunque è un senso di calma e di stasi, nonostante la vita intensa del Bambino. Paese e figure sono una cosa sola: le nuvole bige avvolgono d'ombra il Santo; le erbe, dorate, vaporose, circondano di silenzio l'assorta figura. Le gradazioni del grigio, del verde, del turchino, del giallo, del bianco, si propagano in echi di colore per tutto il quadro; legano il giallo oro del San Rocco

al giallo aranciato dell'orizzonte; il grigio del saio di Sant'Antonio al grigio delle nuvole; il bianco dei gigli al bianco del piedistallo. Scale di colori, variazioni lente di colori al tocco della luce; scale di ombre, graduate sempre più verso il chiaro.

Fig. 19 — Dall'incisione di W. Hollar (1650),
tratta da un *Davide* nella Raccolta del Patriarca Grimani (1566)

La Madonna è scesa dall'alto trono di Castelfranco, dai dominii del cielo; e sembra che la vicinanza alla terra si rifletta in un nuovo calor di vita. A un tempo, la composizione, a Castelfranco svolta in altezza, si svolge in larghezza come nel quadro dei tre Filosofi; i Santi si avvicinano al gruppo sacro, pur rimanendo staccati da esso, isolati nei propri pensieri, al pari dei

Santi Giorgio e Francesco nella pala di Castelfranco. Un'ombra calda, un alito di passione, passa sul volto del monaco, velato come il cielo. Lieti splendono invece i colori sulla figura di San Rocco, nel tronco argentino, nella seta screziata del cielo; il

Fig. 20 — Museo storico-artistico di Vienna.
Giorgione (attribuita a): Testa del *Garzone che tiene la saetta.*

volto del Santo s'avvolge di una penombra trasparente, animata di riflessi; par che lo sguardo tremulo rispecchi, senza fissarla, la luce del gruppo divino. Non alza gli occhi la Vergine; cela, come la *Madonna* di Castelfranco, dietro le molli palpebre, lo splendor dello sguardo. Sant'Antonio ha deposto ai suoi piedi, sul libro sacro, il giglio sfiorato d'azzurre ombre

nivali; mani pie hanno sparso sui gradi del trono foglie di petali di rose sfogliate, omaggio della terra ai fiori del cielo.[1]

Il grado di sviluppo dell'arte giorgionesca nel quadro del Prado è riflesso anche dal *Concerto campestre* (Museo del Louvre), composizione destinata a larga fortuna, non solo nell'arte veneta del Cinquecento, ma nella pittura moderna (fig. 17). Quattro

Fig. 21 — Incisione di Th. von Kessel sul disegno di David Teniers.

figure in aperta campagna: due giovani suonatori, due donne: una tiene il flauto tra le mani, l'altra attinge acqua da una fonte; nude le donne nello splendore tranquillo delle carni tornite, senza le accese trasparenze e i colpi di luce proprii a Tiziano.[2] Ma il tono caldo e uniforme del nudo; il torso femmineo che spiega al nostro sguardo la riposante ampiezza di superfici cara ai primi seguaci di Giorgio da Castelfranco; la visione sintetica

[1] Nel Museo Bonnat a Bayonne è il disegno di un San Rocco, prossimo a quello del Prado.

[2] Il tono volge a un giallo carico non consueto ai nudi giorgioneschi, ma ne è causa la grossa vernice che si stende sopra il quadro, come su tante pitture del Louvre, alterando la gamma più leggiera e rosea del colore primitivo. Anche la *Giuditta* di Leningrado nasconde il suo originale chiaror rosato sotto la patina gialla delle vernici.

Fig. 22 — Galleria di Belle Arti a Budapest.
Copia da Giorgione: Frammento del *Ritrovamento di Paride.*

della forma atteggiata a un abbandono pieno di grazia e di dignità; la massa delle chiome, gonfia e vaporosa come le erbe del prato, sono altrettante sicure impronte della mano di Giorgione

Fig. 23 — Raccolta di Sir Rennell Rodd a Londra.
Jacopo Palma: Copia di un *San Girolamo* di Giorgione (?).

nel quadro del Louvre. Sull'altra nuda cade l'ombra dell'albero, ma anche qui senza i contrasti tizianeschi di luce, con trapassi lenti e blandi da ombre a penombre bagnate di sole; e in quell'atmosfera estiva, dall'involucro aderente della stoffa, esce il

torso nella semplicità maestosa dell'ovoide tipico di Giorgione; se pure più sviluppato e grandioso che nelle opere primitive. Grave, assorta, la nuda inclina l'anfora di cristallo, che riflette nel suo velo di luce perlata i toni biondi e verde oro dell'erba e del marmo. Solo le cupole accese dal lampo nel fondo della

Fig. 24 — Galleria di Stato a Dresda.
L'*Oroscopo*, copia di un perduto quadro di Giorgione.
(Fot. Alinari).

Tempesta Giovanelli, potrebbero gareggiare col magico splendore di questa bolla d'aria iridescente.

I tre giovani, seduti sull'erba accanto alla flautista, discorrono, l'uno avvolto nel vapor biondo dei campi, l'altro chino nell'ombra: le vesti del primo verdi e bionde intonano l'immagine dorata all'atmosfera verde oro del prato; l'altro ha maniche di quel rosso oro strisciato di luci che forma tutta la ricchezza della Vergine al Prado. Discorrono a bassa voce, o meglio parlan con gli sguardi, senza muover le labbra, le figure sedute sull'erba, nel gran silenzio della campagna, ove due tronchi filiformi prendon fuoco all'oro del tramonto, come torri e cupole nella *Tem-*

pesta Giovanelli, e le erbe spumeggian lievi, sgranate, polvere di luce, come nel disegno delle mura di Castelfranco. Tutto spira il raccoglimento contemplativo di Giorgione, nel paese paradisiaco, nelle figure ornate di beltà e giovinezza.

* * *

Non ci tratteniamo sulle altre opere del Maestro, logore come il *Cristo portacroce* della Chiesa di San Rocco [1] (fig. 18); note soltanto traverso copie e stampe come il *David* [2] (fig. 19), « la pittura della testa del *Garzone che tiene in mano la saetta* » [3] (fig. 20), il *Ritrovamento di Paride* [4] (figg. 21-22), il *San Girolamo* « insin al cinto che legge » [5] (fig. 23), l'*Oroscopo* della Galleria di Stato a Dresda (fig. 24); quasi distrutte come gli affreschi a decorazione della facciata del Fondaco dei Tedeschi, di cui rimane solo una figura corrosa dall'umidità [6] (fig. 25).

---

[1] Marcantonio Michiel citò il *Christo de S. Rocho,* e così ne scrisse Lionello Venturi: « Già nel secondo decennio del secolo XVI, nemmeno, forse, dieci anni dopo ch'era stato dipinto, appariva miracoloso al popolo veneziano, e per esso le oblazioni furono tante che la scuola di S. Rocco, poverissima, divenne subito la più ricca di Venezia, pote' abbellire la chiesa e costruirsi vicino la sede, la celebre suntuosa reggia lombardesca ».

[2] La figura di Davide con la testa di Golia era il 1566 presso il Patriarca Grimani in Venezia: il Vasari dalla testa di Davide cavò il ritratto di Giorgione, quale appare nelle *Vite* edite il 1568; l'incisore W. Hollar ne trasse un'incisione nel 1650; un copiatore cinquecentesco ripetè all'inverso la testa, come oggi si vede nel Museo Granducale di Braunschweig.

[3] In casa di Zuanne Ram, l'anno 1531, Marcantonio Michiel vide « la pittura della testa del *Garzone che tiene in man la saetta* ». Vi è nella Galleria di Vienna una mezza figura di pastore con una freccia in mano, probabilmente copia del quadro citato dal Michiel.

[4] Marcantonio Michiel ne scrive così: « La tela cun el nascimento de Paris cun li dui pastori ritti in piede, fu de mano de Zorzo da Castelfranco, et fu delle sue prime opere ». Il quadro è perduto. Parve a Giovanni Morelli di averne trovato un frammento a Budapest, in una pittura che è invece cosa dozzinale, villana: il pastore col giustacuore di velluto azzurro alza un piede in aria, e sta male in bilico, come chi si provi a saltare con una gamba sola; l'altro, col giustacuore rosso, pianta delle gambe male architettate su piedi enormi che non scorciano. Questo sciancatello sta con il compagno sur un monte dove spuntano erbe grosse, e ove si stende un drappo bianco con una testa di fanciullino sopra. Una di quelle due teste di legno, con discriminature nel mezzo dei capelli, apre alquanto le labbra, e mostra una fila di denti; le pieghe delle vesti sono convenzionali, grosse, segnate a capriccio, sopra il corpo di quei due burattini. Si può idealmente ricostruire il quadro a traverso una stampa di Theodor von Kessel su disegno di David Teniers (fig. 22).

[5] Supponiamo che possa essere copia del quadro veduto dal Michiel nel 1525 in casa di Girolamo Marcello, il *San Girolamo* di Jacopo Palma, presso Sir Rennell Rodd a Londra. Troppe volte è ripetuto, nell'arte veneta, lo stesso Santo « insino al cinto che legge », per non farci risalire a un prototipo perduto di Giorgione.

[6] L'affresco sopra facciate di case fu in uso nelle città di terraferma, più che a Venezia, ove trovava un micidiale nemico: il salnitro. La pittura della facciata verso il Canal

Fig. 25 — Dalla Stampa di una figura del Fondaco de' Tedeschi per Antonmaria Zanetti.

* * *

Nelle scarse opere rimaste della sua breve vita, Giorgione espresse intiera l'altezza del suo genio. La forza del rilievo statuario e dell'umana energia, in Andrea Mantegna; l'ideale di dolcezza, di purità, di candor religioso, di semplice fede, nell'arte di Giambellino; Venezia e i suoi riflessi d'acque e i suoi costumi favolosi evocati dal magico raccontafiabe Carpaccio, tutto questo lascia dietro sè Giorgio da Castelfranco per esprimere elevazione umana, spirituale nobiltà. Le sue immagini sono fiori eletti della terra, e la campagna che le circonda sembra trarre da loro il fascino di una malinconica pace. Una volta, nella *Tempesta*, il paese è il protagonista del quadro; in tutte le altre opere è l'eco dell'anima umana che in esso vive. Giambellino predilige la luce del mattino, il candor solare pierfrancescano; Giorgione sceglie l'ora del tramonto, appena successiva al tramonto, e penetra i campi ondulati, il cielo, gli alberi, le figure abitatrici, della sua nostalgica tristezza. Si sente vicina la sera; la luce veste la terra di fulgore, nel dirle addio.

Anche Tiziano ama le luci del tramonto, ma non sono, i suoi, i calmi tramonti di Giorgione; sono tramonti di fuoco che vestono d'oro la terra e le sue creature, e sempre più, nello scorrer del tempo, nell'avanzar dell'arte, rompon di luci violente, di bagliori cupi, le afose atmosfere; Tiziano cerca il movimento, l'ardore della passione nei suoi cieli ardenti; ama i contrasti, gli scoppi di luce, nelle atmosfere tempestose degli ultimi suoi

---

Grande del Fondaco dei Tedeschi era finita da qualche tempo l'8 novembre 1508, quando i Provveditori del Sale dovettero risolvere con un arbitrato la questione del compenso dovuto al pittore. Così ne parla il Vasari: « Giorgione non pensò, se non a farvi figure a sua fantasia per mostrar l'arte, che nel vero non si ritrova storie, che habbino ordine, o che rappresentino i fatti di nessuna persona segnalata, o antica, o moderna, et io per me non l'ho mai intese, ne anche per dimanda, che si sia fatta, ho trovato chi l'intenda, perchè dove è una donna, dove è un huomo in varie attitudini, chi ha una testa di lione appresso, altra un angelo a guisa di Cupido, ne si giudica quel che si sia ». Sì, Giorgione non volle soggetti; ricoprì una facciata intera di colori, inventando nudi a piacere, dei quali possiamo avere una qualche idea a traverso il bulino nelle stampe di Anton Maria Zanetti, tratte da figure ancora visibili nel secolo XVIII. Di tutta l'opera, come abbiam detto, rimane solo una donna ignuda in piedi, corrosa dal salso, divenuta tutta rossa, per l'alterazione del rosso all'aria aperta.

anni, mentre Giorgione trae accordi elegiaci dalle delicatezze estreme nei passaggi del tono.

Le sue immagini non sono create per l'azione; anche Giuditta, l'eroina, è inerte e pensosa. I gesti sono lievi, i corpi non pesano sulla terra, gli occhi non riflettono le umane passioni; contemplano il mondo e il proprio sogno, e la terra assorta contempla l'umana bellezza, in un reciproco abbandono. Ecco perchè tutte le opere di Giorgione, la pala di Castelfranco come la *Venere* di Dresda, destano in noi l'impressione di un sacro silenzio, di una realtà bella e incorruttibile, che confina col sogno.

II.

MUTAMENTO DEL GUSTO NEI PITTORI QUATTROCENTISTI.

Tendenze giorgionesche nelle ultime opere di Giovanni Bellini e nei seguaci di questo maestro, in Basaiti e in altri primitivi anonimi seguaci di Giorgione.

Con Giorgione l'arte del Cinquecento veneziano aveva avuta la sua fulgida aurora. E quella luce di un nuovo giorno trascinò nel suo raggio tutti i pittori di Venezia, dai belliniani ai giganti del Cinquecento. Giambellino stesso, nella pala di San Giovanni Grisostomo (fig. 26), dipinta il 1513, elevando sopra un trono di roccia, su nel cielo scolorato dal crepuscolo, il vegliardo San Girolamo, sembra guidato da echi indefinite, vaghe, di voci giorgionesche. Il santo vescovo, che guarda ai fedeli come San Francesco nella pala di Castelfranco, è ancora una statua; e la roccia è resa nel suo squadro nitidamente, ma la testa di San Girolamo s'avvolge in un fluido atmosferico velata d'aria e di luce. E quantunque non si sviluppino appieno le profonde armonie, le attenuazioni pittoriche, le morbidezze del tono, noi ci accorgiamo che un germe nuovo tende a sbocciare nella primavera eterna dell'arte belliniana.

Maggiormente si sviluppa la tendenza verso Giorgione, se pur sempre ostacolata dalla tradizione plastica, nei seguaci di Giovanni Bellini, appunto perchè la loro personalità artistica era men grande, meno spiccata. Vincenzo Catena, nel *Martirio di Santa Cristina,* in Santa Maria Materdomini a Venezia, accompagnando con la mesta distesa delle paludi (figg. 27-28) verso il mare la preghiera della Martire e il fruscìo delle ali angeliche, valendosi dell'ombra interrotta da qualche tocco luminoso per infonder vita e delicatezza alle immagini, intonando a un fondo

Fig. 26 — S. Giovanni Grisostomo, in Venezia. Gio. Bellini: Pala.
(Fot. Anderson).

Fig. 27 — Santa Maria Materdomini, a Venezia.
Vincenzo Catena: *Martirio di Santa Cristina.*
(Fot. Anderson).

grigio il ritratto di Senatore nell'Hofmuseum di Vienna (fig. 29), ancor duramente intarsiato, mostra di voler mettersi all'unisono coi giovani seguaci di Giorgione.

Una ricerca di ampliamento di forma alla foggia cinquecentesca, un accenno a liberarsi dal disseccamento, dal freddo

Fig. 28 — Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Anderson).

dell'intarsiatura, ad ammorbidire e addolcire gli aspetti, si ha nella replica del quadro di Vincenzo Catena: *Cristo dà le chiavi a San Pietro*. Mentre nella prima edizione, diciamo così, del dipinto nel Museo del Prado, il pittore avvolge dei suoi toni smorti le immagini rinchiuse entro una stanza, ove sembrano angustiate, nella seconda edizione, presso Mrs. John Lowell Gardner di Boston, le figure si avvivano; prendono scintillio le chiome bionde, serici fulgori le vesti, staccate non dalle pareti di un

recinto, ma dall'aperto cielo; e l'ombra avvolge di pensiero la testa di Cristo.[1]

Respira le aure nuove anche il grazioso tornitore di statuine

Fig. 29 — Hofmuseum di Vienna. Vincenzo Catena: *Ritratto.* (Fot. Hanfstaengl).

divote che dipinse la *Sacra Famiglia* della Raccolta Heseltine (fig. 31), mettendo la timida Vergine sullo sfondo di un boschetto

[1] È attribuita al Catena anche la *Giuditta* della Raccolta Querini Stampalia (fig. 30), ma quanto si vede, fuor dalle moderne ridipinture che hanno trasformato il volto dell'eroina in una stucchevole accademia, e le mani in legno verniciato, non trova rispondenza nella pittura del seguace di Alvise e di Giambellino. Il bianco della tunica, la pasta di colore densa, corposa, con fini ombre violette, lo splendido velluto granato del manto, i lampi d'oro dell'elsa non trovano rispondenza con le opere del Catena, che anche nella pala di *Santa Cristina* mantiene al colore l'antica tenuità e limpidezza di cristallo. Fino a quando non si possa svelare l'antico sotto la ridipintura moderna, il quadro Querini Stampalia rimarrà indecifrabile.

leggiero, sfumando le masse dei colli sotto il cielo nubiloso, e studiandosi di atteggiare il buon vecchio campagnolo San Giuseppe ad assorto filosofo, con una ingenuità, un impaccio fanciullesco

Fig. 30 — Raccolta Querini Stampalia, a Venezia.
Catena (att. al): *Giuditta*.
(Fot. Anderson).

non privi di grazia. Anche le pieghe grosse sfaccettate mostrano chiaro l'influsso di Giorgione, più sviluppato che nel quadro Heseltine, nel quadro del Museo di Messina, e nel capolavoro dell'anonimo: la *Madonna del Cavaliere* (fig. 32) (Galleria Nazionale di Londra), tutta sbattimenti di luce nell'ombra, colori intensi,

Fig. 31 — Raccolta Heseltine a Londra (già nella).
Anonimo belliniano: *Sacra Famiglia.*

Fig. 32 — Galleria Nazionale di Londra.
Anonimo belliniano: *Madonna del Cavaliere.*
(Fot. Hanfstaengl).

superfici ammorbidite. L'immagine del cavaliere in armatura di acciaio lampeggia sulla penombra del muro di cinta, che divide, col zig zag caratteristico dei parapetti giorgioneschi, il recinto della Vergine dal paese vaporoso. La stessa linea digradante della composizione è giorgionesca, come la cadenza del paggio, che

Fig. 33 — Hofmuseum di Vienna. Anonimo belliniano: *Vanità*. (Fot. Wolfrum).

inarca con grazia il capo per accordarsi ai contorni dei poggi lontani. L'imitazione rimane superficiale; non penetra la Madonnina pretensiosa, il buon vecchio Santo, che vuol pensare e si abbandona al sonno, il cavaliere fervoroso, che in ginocchio dichiara amore: la grande visione dell'arte nuova ha abbagliato gli occhi, non conquistata l'anima dell'ignoto artista.

Un altro maestro, il raffinato pittore della *Vanità* di Vienna (fig. 33), un tempo creduto Giovanni Bissolo, ora, con ben maggiore verisimiglianza, Giambellino stesso, è trascinato nella cor-

rente giorgionesca. Le trasparenze bianco rosee del nudo avvolto dal chiaror del cielo sul fondo di tenda, la seta a fiorami che cinge la capigliatura, la nuvolaglia rotta da chiarori, e più le pieghe del drappo rosa antico su cui siede la donzella, dicono come il grande artista abbia sentito il fascino di Giorgio da Castelfranco.[1]

Anche l'intarsiatore Marco Basaiti, col volger del tempo, è

Fig. 34 — Accademia Carrara di Bergamo. Marco Basaiti: *Cena in Emaus.* (Fot. Arti Grafiche).

trascinato dalla nuova corrente: nella *Cena in Emaus* di Bergamo, ove a noi sembra veder la sua mano (fig. 34), la luce pianamente diffusa, i contorni velati, il portamento elegante del giovinetto col piatto, sono eco, per quanto debole, dei grandi esempi giorgioneschi. Ma solo con gli ultimi ritratti Marco Basaiti trova posto nella schiera dei seguaci di Giorgione: la figura dell'*Uomo coi guanti*, nella Galleria Carrara di Bergamo (fig. 35), alta sul cielo nubiloso, ha l'aspetto di un Palma del tempo giorgio-

[1] Un'altr'opera, il *Cristo portacroce*, derivata forse da Bartolommeo Montagna, e della quale si hanno copie antiche molteplici nella Collezione Gardner a Boston, nell'altra Lanckoronski a Vienna, in quella della Pinacoteca de' Concordi a Rovigo, porta ancora, tanto a Boston quanto a Vienna e a Rovigo, il nome di Giorgione. Questo gran nome per il quadro di Boston, già a Vicenza, fu fatto da Giovanni Morelli e confermato dal Berenson. Le edizioni del *Cristo portacroce* presso il Lanckoronski e nell'Accademia di Rovigo furono confrontate con l'altra vicentina. (Cfr. A. Venturi, *Nelle Pinacoteche minori d'Italia*. I. « Appunti e ricerche », in *Archivio storico dell'Arte*, 1893, pagg. 412 e segg.).

nesco, indurito nei contorni, più gialliccio di carni, meno sfumato nei passaggi del tono. La tendenza all'intarsio si sente ancora nelle forme arrotondate, ammorbidite, vestite di eleganza: la figura non trova, come trovava il giovanetto dipinto da Giorgione entro

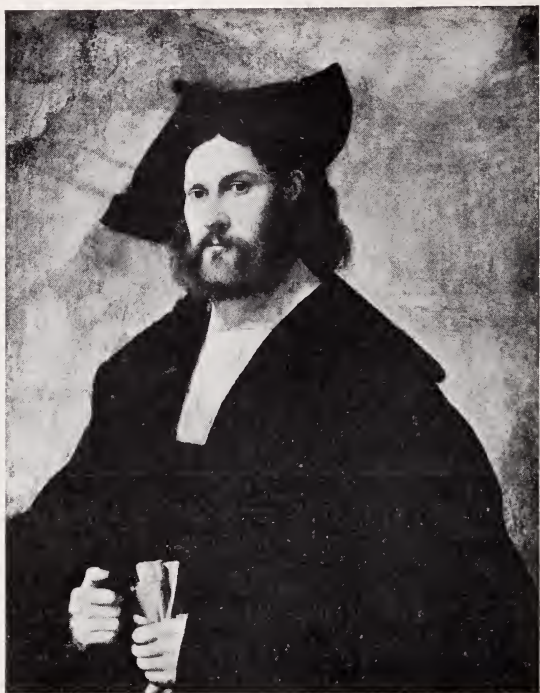



Fig. 35 — Accademia Carrara di Bergamo.
Marco Basaiti: Ritratto.
(Fot. Anderson).

l'ombra del fondo, il suo spazio entro il cielo di base, simile piuttosto a una lastra di marmo screziato che a un fondo arioso, e tuttavia adatto a preparar il passaggio al chiaror gialletto delle carni. Anche di più si accosta a Giorgione il vecchio maestro nel ritratto della Raccolta Benson (fig. 36), dove sembra aver preso a modello il giovane in veste lilla della Galleria di Berlino, con la bocca tumida, il profilo puro, gli occhi girati in direzione

opposta a quella del volto, la gonfia zazzera. Il modulo si è ingrandito; l'ovale ha perduto la sua delicatezza; dallo sguardo è svanita la luce dell'anima. Anche nel fondo il motivo di spelonca

Fig. 36 — Collezione Benson, a Londra (già nella).
Marco Basaiti: Ritratto.
(Fot. Braun).

e statua entro nicchia par tratto dal quadro dell'*Indovino* a Dresda, certo imitazione o copia di prototipo giorgionesco. Debole assai più che nelle opere del tempo belliniano, Marco Basaiti, per emular il tono di Giorgione, mette velature sopra

velature, sino a togliere ogni forma al paesaggio. È un giorgionismo tanto più di superficie quanto più diligente e scrupoloso.

La piccola *Sacra Famiglia* già nella Raccolta Benson (fig. 37) è da riconoscersi vicina a Giorgione, sebben debole nella modellatura del corpo del Bambino e lontana dal modulo perfetto

Fig. 37 — Raccolta Benson, a Londra. Anonimo giorgionesco: *Sacra Famiglia.* (Fot. Braun).

dei lineamenti giorgioneschi. La veste della Vergine, di un rosa lilla, delicatissimo, che divien granato nell'ombra; il mantello del Santo cangiante dal bigio azzurrognolo a un rosso viola, sono chiare note giorgionesche, come la benda rossigna dei capelli di Maria, la testa del Santo sgranata da un'ombra trasparente e mossa, le stoffe compatte e lisce, con pieghe a cumuli. Lo zoccolo di conci sovrapposti, la muraglia con angoli d'ombra, che

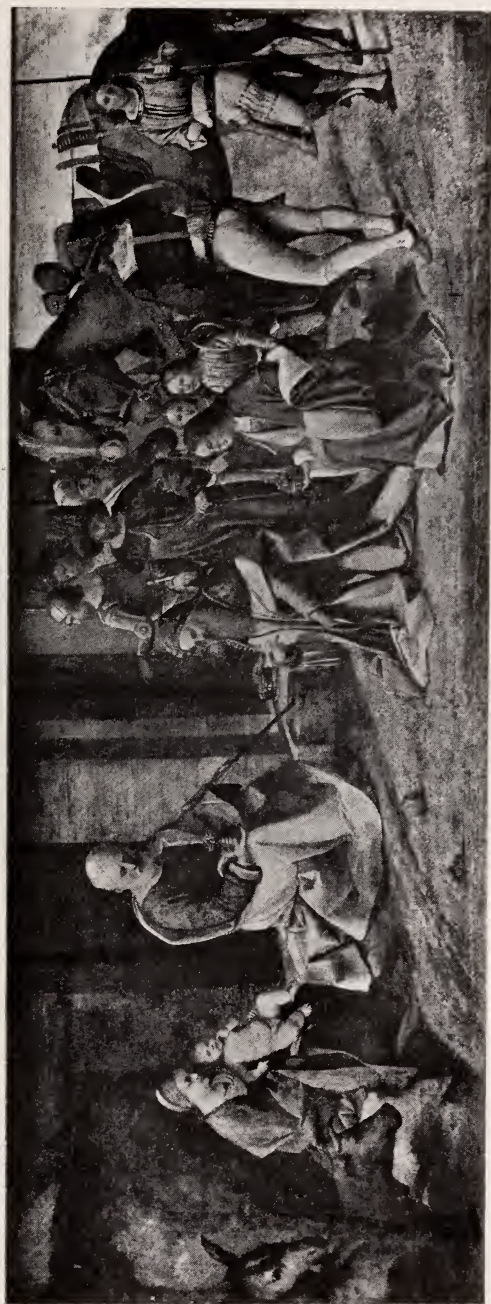



Fig. 38 — Galleria Nazionale di Londra. Anonimo giorgionesco: *Epifania*.
Fot Anderson).

dan risalto alla luce delle figure e del cielo, le assicelle corrose di uno steccato, sono composti con quello studio di nitore architettonico che è proprio di tutte le costruzioni giorgionesche, del muricciolo dietro Giuditta come della piattaforma di roccia che accoglie i tre filosofi nel quadro di Vienna. Ma soprattutto il

Fig. 39 — Collezione Allendale, a Londra. Anonimo giorgionesco: *Natività*.

paese penetrato di biondi vapori, con l'albero di ruggine oro punteggiato di luce, con un bagliore argenteo sulla torre e veli di nuvole bionde e rosee allo stinto cilestre, è così delicato nei passaggi di tono, così sospeso tra realtà e sogno, da rivelarci nell'autore della *Sacra Famiglia* Benson un interprete sincero dell'arte giorgionesca. Alla mirabile tavoletta furono uniti l'*Epifania* della Galleria Nazionale di Londra (fig. 38), la *Natività* nella Collezione di Lord Allendale (fig. 39), e l'altra ritenuta di Vincenzo Catena, nella Raccolta del Conte Brownlow (fig. 40), della quale è un disegno nella Biblioteca di Windsor. Eppure,

non solo entrambe le opere sono inferiori al quadretto Benson, ma la prima, bellissima di colore, faticosa nella composizione del gruppo de' Magi, con figure caratteristiche dalle teste grosse e i gesti impacciati e con il morbido gruppo di madre e bambino desunto dalle ultime forme di Giorgione, non appartiene allo stesso maestro del *Presepe*, bensì a un pittore che nelle immagini della Sacra Famiglia riprende, in note calde di colore

Fig. 40 — Raccolta del Conte Brownlow. Anonimo giorgionesco: *Presepe*.

e di vita, i modelli del maestro di Castelfranco. I personaggi tozzi, con movimenti faticati e contorti, lo sguardo acuto del bimbo dalle floride forme, avvicinano quest'opera, stranamente ineguale di valore tra il gruppo dei Magi e il gruppo della Vergine, all'arte primitiva di Antonio da Podernone.

Anche il *Presepe* della Raccolta Allendale (fig. 39 cit.) non ci sembra del Catena, che non diede mai al paese risalti di luce e d'ombra così vivi e molteplici come quelli che si succedono in questo lembo di campagna pittoresca. Tanto nella *Giuditta* come nel *Martirio di Santa Cristina*, il Catena del periodo tardo attenua le luci, ricorre a velature per emular, almeno in superficie, le morbide armonie del tono giorgionesco, mentre nel

quadro Allendale gomiti di strade, spigoli di torri e di case, cespugli e rocce, in una visione animata e frammentaria, splendono al sole. Nel primo piano del quadro, staccando da un'ombra profonda di rocce e d'alberi le figure dei pastori e della Vergine, facendo vibrar al sole nelle tenebre della Grotta la testa del vecchio Santo, l'Anonimo, che dichiara assai meglio del pittore dell'*Epifania* la sua prima origine belliniana, dimostra di aver intesa e di saper sviluppare la riforma giorgionesca a modo suo, con una sensibilità pronta a sorprendere gli effetti di macchia. Questo suo carattere lo avvicina al bresciano Girolamo Savoldo, che tende a sviluppare il tono di Giorgione in atmosfere prevalentemente notturne, in contrapposti intensi di ombra a luce.

Più vicino al maestro di Castelfranco per l'apertura maggiore del paese, la modernità del costume e l'ariosità della scena, è il *Presepe* di Lord Brownlow (fig. 40 cit.), di squadro piccolo, quattrocentesco.

* * *

Tra i seguaci anonimi di Giorgione che non sanno ancora liberarsi dai moduli quattrocenteschi è l'autore dei due quadretti nella Galleria degli Uffizî, raffiguranti la *Prova del fuoco di Mosè* (fig. 41) e il *Giudizio di Salomone* (fig. 42), singolari per il contrapposto fra lo sviluppo del paese e l'ingenuo parallelismo delle figure, accentuato nel *Giudizio*, inferiore al primo. E nonostante la ricchezza cromatica della *Prova del fuoco*, lo scenario animato, qualche delicata armonia di vesti e di carni, il pittore mostra di sentire da quattrocentista, di non comprendere il ritmo largo e sereno dell'arte di Giorgione. Anche si perde l'unità profonda tra il paese dominante e le figure piccine, raccolte in una stretta zona del quadro.

A queste due opere di un giorgionismo primitivo, possiamo aggiungere un quadro di altro Anonimo seguace del Maestro di Castelfranco, raffigurante l'*Omaggio a un poeta* (fig. 43), in un paese festoso, dipinto a colori chiari, trasparenti, scarsi di risalto (Galleria Nazionale di Londra). Il soggetto, non di carattere bi-

blico come nei due quadretti fiorentini, ci trasporta nel mondo fantastico di Giorgione, ma senza che un raggio della profonda

Fig. 41 — Galleria degli Uffizî, a Firenze.
Anonimo giorgionesco: *Prova del fuoco di Mosè.*
(Fot. Anderson).

spiritualità del Maestro penetri le immagini povere di vita. Il pittore vede ancora con occhi di quattrocentista le erbe distinte

una ad una da picchiettii di luce; disegna sul chiaror del cielo, minuziosamente, le foglie degli arboscelli, che Giorgio da Ca-

Fig. 42 — Galleria degli Uffizî, a Firenze.
Anonimo giorgionesco: *Giudizio di Salomone.*
(Fot. Anderson).

stelfranco trasformava in atomi d'oro, e non dimentica di far dondolare sopra un ramo l'uccellino caro a Giovanni Bellini e

al Cima. Piccino, grazioso nel suo studiato linguaggio, l'Anonimo di Londra è il probabile autore di tre frammenti della decora-

Fig. 43 — Galleria Nazionale di Londra.
Anonimo giorgionesco: *Omaggio a un poeta.*
(Fot. Anderson).

zione di un mobiletto nella Galleria di Padova e nella Raccolta Pulszky di Budapest, ove si ritrova, con una fattura un po' più

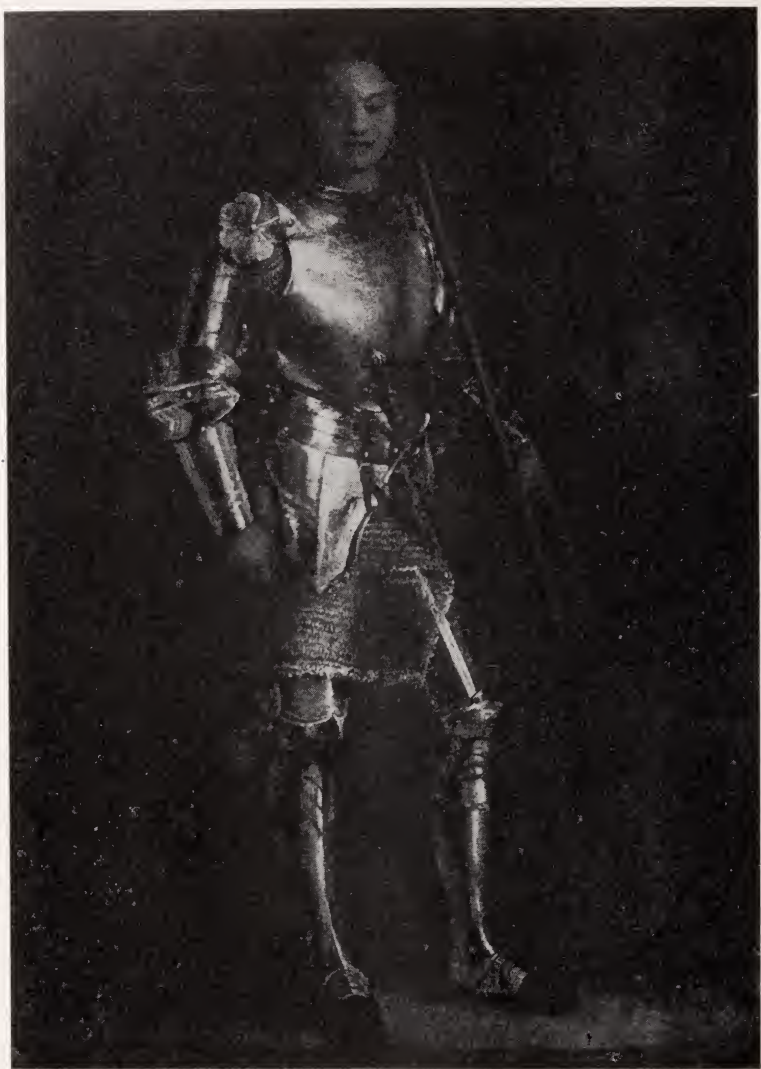



Fig. 44 — Galleria Nazionale di Londra.
Anonimo giorgionesco: *Santo cavaliere*.
(Fot. Anderson).

trascurata, lo stesso ingenuo giorgionismo pieno di arcaismi, la stessa gamma di tinte chiare e una simile tonalità delicata.

A questi Anonimi seguaci di Giorgione, legati da un comune primitivismo che non ha radici in Giovanni Bellini, vogliamo aggiunger l'autore del quadretto raffigurante un *Cavaliere* nella Galleria Nazionale di Londra (fig. 44), che sembra, a primo

Fig. 45 — Museo Artistico di Besançon. Anonimo giorgionesco: *Ebbrezza di Noè*. (Fot. Bulloz).

sguardo, uno studio per il San Liberale della pala di Castelfranco, tanto ne ripete l'atteggiamento e i particolari dell'armatura, ed è invece una replica.

La figura, a Londra indicata col nome di Giorgione, ha un volto rotondetto, infantile; socchiude gli occhi, e par che dorma. Lasciati in una penombra di fuoco testa e mani, il pittore si dà intiero all'effetto luministico dell'armatura lampeggiante, vero tema del quadro.

Fra i Belliniani fu noverato l'ignoto Maestro dell'*Ebbrezza di Noè* nel Museo di Besançon (fig. 45), opera d'importanza capitale per lo splendore cromatico messo in risalto da un mo-

bilissimo chiaroscuro. Ombra e luce folleggiano sulle tre figure protette da una siepe di pampini e imprimono alla scena una gioiosa ebbrezza bacchica. Squillano d'argento nell'ombra azzurrognola la camicia dell'uomo ridente e la manica del giovane

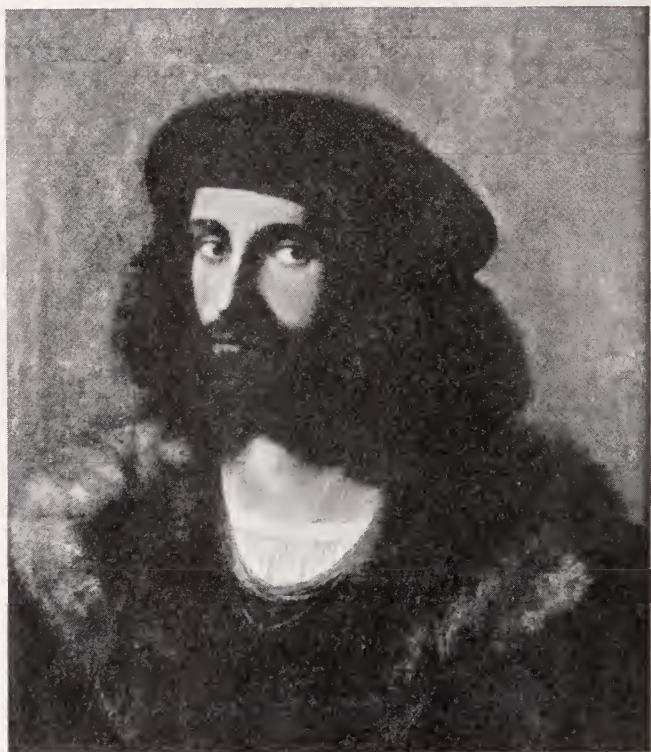



Fig. 46 — Coll. Coray-Stoop (Esposizione Kunsthaus Zurich, 1923).
Vittore Belliniano: *Ritratto virile.*

intento a coprire il padre, in contrasto tizianesco con l'ombra calda che annebbia il volto sotto i capelli castani.

Anche il marrone di una veste, dorato, di foglia autunnale, il fondo di pampini d'oro bruno, morbidi e sfatti, dietro cui balena l'argento di una nuvola, la barba spumosa del patriarca, volgono il nostro pensiero verso il primitivo Tiziano, che ama

far vibrare i bianchi al sole. Ma la sagoma angolosa di Noè e la piccolezza di alcuni dettagli, come la ciotolina metallica, non consentono di attribuire al quadro la grande paternità.

Fig. 47 — Galleria di Budapest. Anonimo giorgionesco: Ritratto.
(Fot. Hanfstaengl).

Sviluppo cinquecentesco assume la forma in un ritratto, già nella Collezione Coray-Stoop(fig. 46), firmato «Vittor Belliniano» e datato 1521, che prende posto accanto alle opere di Jacopo Palma e di Sebastiano dal Piombo, nell'arte dei seguaci di Giorgione. Figura, su fondo nebuloso, un busto di gentiluomo con

barba e cappello nero e manto di pelliccia (fig. 46). L'accordo dell'atmosfera grigia polverosa con la pelliccia a sprazzi di luce, l'orlo del berretto che taglia in linea obliqua la fronte, la massa gonfia e cesposa della barba e dei capelli richiamano assai da vicino uno dei capolavori di Sebastiano dal Piombo: il così detto *Uomo malato* nella Galleria degli Uffizî, sebbene venga meno, per effetto di ombre intense e taglienti, la nebulosità atmosferica da cui il quadro degli Uffizî trae il suo altissimo valor pittorico.

Chiudiamo queste note dedicate ai più arcaici quattrocenteschi imitatori di Giorgione, ricordando un'opera che è tra le maggiori glorie della Galleria di Budapest (fig. 47), fra tutte le opere giorgionesche prossima al Grande di Castelfranco. È il ritratto detto di Antonio Brocardo, cupa immagine in veste nera su fondo nubiloso: la veste, a cumuletti giorgioneschi, s'accorda con quel cielo appannato e con la triste fiamma dello sguardo. La testa, modellata con superba fermezza, tutta nel livido pallor delle nuvole che a fiotti salgono ad avvolgerla e ad oscurare il cielo, prende un tono di pallore ulivigno, su cui risalta, funebre, il nero degli occhi e delle sopracciglia. I passaggi di tono tra fondo e figura sono lenti, delicatissimi; degna di Giorgione l'unità spirituale tra il cielo fosco, senza spiragli, coperto da un velo di lutto, e l'infinita tristezza di uno sguardo che si ripiega dentro di sè. Nonostante qualche comune caratteristica fra questo quadro e il ritratto supposto di Giovanni Onigo, nella Raccolta Cook, non possiamo vedere, nell'opera di Richmond, superficiale e faticata, il Grande che nel quadro di Budapest ha creato, con un volto assorto e un cielo nubiloso, una visione eterna di nobiltà e di dolore.

III.

SEBASTIANO DEL PIOMBO NEL PERIODO VENEZIANO[1]

Imitazioni da esemplari di Giambattista Cima. Interpretazioni sicure dell'arte di Giorgione. Lo spegnersi in Sebastiano degli influssi giorgioneschi a Roma, dove l'eclettico pittore è trascinato nella cerchia di Raffaello e di Michelangelo.

La più antica opera firmata di Sebastiano del Piombo[2] è la *Pietà* della Collezione Layard, ora nei magazzini della Galleria Nazionale di Londra (fig. 48). Porta l'iscrizione *Bastian Luciani descipulus Joannes belinus*, mentre ad evidenza è copia dal Cima, che fu di Sebastiano il primo maestro. Il gesto della Vergine che chiude fra le mani la testa di Cristo, i tipi delle pie donne e di San Giovanni, la figura di Nicodemo in piedi a sinistra messa a bilanciare la quinta di rocce a destra, persino il paese col ponticello e le case squadrate dalle limpide luci del mattino, rispecchiano con fedeltà scrupolosa l'arte del Cima. Soltanto nel modulo ingrandito delle forme, nello spessore massiccio delle mani, nella regolarità architettonica della nicchia formata dalle cinque figure alla salma di Cristo, s'intravvede la personalità vigorosa del seguace. Si ritrovano, questi lineamenti marcati da ombre

---

[1] Bibliografia per lo studio delle opere giovanili di Sebastiano del Piombo: I. P. Richter, *Sebastiano del Piombo*, in Dohme, *Künst- und Kuenstler*, 1879, III, 2, nn. 64 e 65, pagg. 3-20; Friedrich Propping, *Die Kunstlerische Laufbahn des Sebastiano del Piombo bis zum Tode Raphaels*, Leipzig, 1892; Ernst Bonkard, *Die venetianische Frühzeit des Sebastiano del Piombo, 1485-1510*, Frankfurt, a. M., 1907; P. d'Achiardi, *S. d. P.*, Roma, 1908; Giorgio Bernardini, *S. d. P.*, Bergamo, 1908; G. Fiocco, *S. d. P. e Cima da Conegliano*, in *L'Arte*, XV, 1912, pagg. 293 e segg.; Giorgio Gombosi, *Un ritratto giovanile di S. d. P.*, in *Dedalo*, VI, 1925-6, pagg. 57-66.

[2] Non diamo qui notizie della vita di Sebastiano, che esporremo nel volume IX, parte 5ª, capitolo I: « Sebastiano del Piombo e l'eclettismo ». Nacque nel 1485 a Venezia; venne a Roma probabilmente nel 1511, chiamatovi da Agostino Chigi. Il Milanesi suppone che la venuta a Roma cada intorno al principio del 1512; e cita a questo proposito una lettera di Sebastiano stesso a Michelangelo Buonarroti, pubblicata dal Gaye tomo II, pag. 487. Ma Blosio Palladio nel 1912 stampò il libro parlando delle figure dipinte da Sebastiano. (Cfr. Fürster, *Farnesina Studien*, pag. 19).

forti, le mani angolose, l'ampiezza delle forme, l'aggruppamento a nicchia delle figure, nella *Pietà* di Stuttgart, ove i caratteri belliniani uniti ai primitivi cimeschi meglio spiegherebbero la

Fig. 48 — Galleria Nazionale di Londra. Sebastiano del Piombo: *Pietà*. (Fot. Anderson).

iscrizione del quadro Layard, quando si volesse unire alla serie delle pitture giovanili di Sebastiano quest'opera vicina alle due note, dipinte negli stessi anni. [1]

La rude energia e la fiamma del colore, che riflettono, nel

[1] Un'altra opera da associarsi alle due *Pietà* è nel Museo Civico di Gubbio, purtroppo assai guasta.

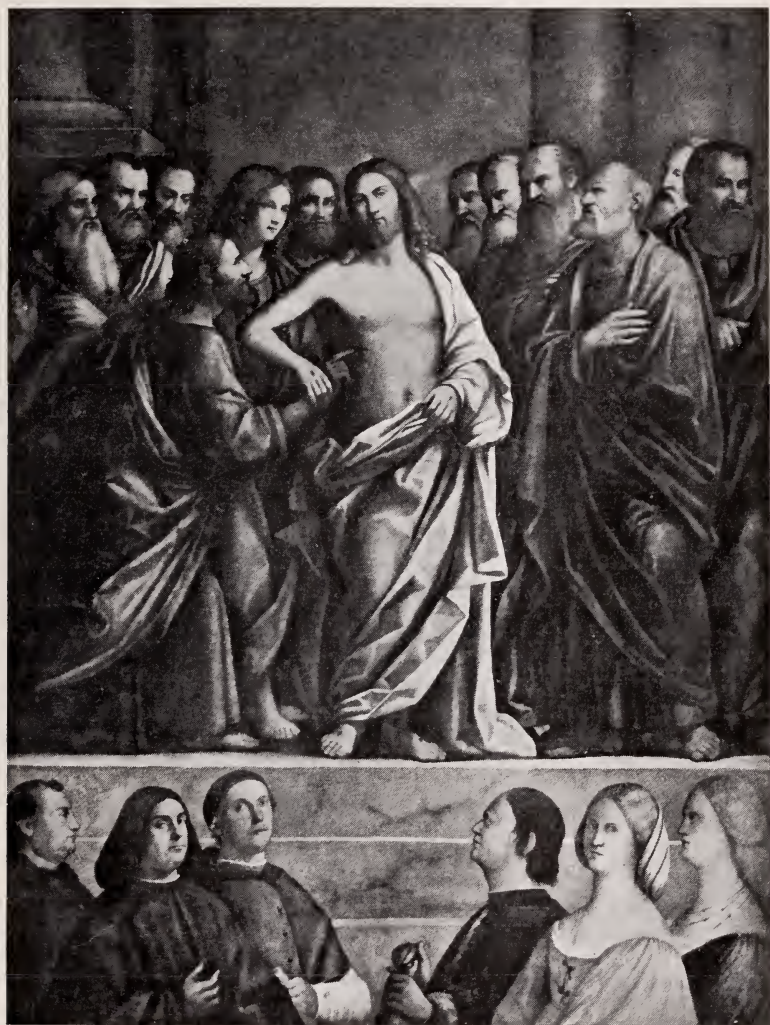



Fig. 49 — Chiesa di San Niccolò a Treviso.
Sebastiano del Piombo e Lorenzo Lotto: *Incredulità di San Tommaso.*
(Fot. Alinari).

Cristo deposto della Galleria Layard, la vigorosa personalità del traduttore, mancano, forse anche a causa dei restauri, ad un'altra opera tratta da prototipo cimesco, ora nella Galleria Nazionale di Londra, e cioè alla pala raffigurante l'*Incredulità di San Tommaso* (fig. 49), nella chiesa trevigiana di San Niccolò. Più che un'imitazione, il gruppo di Cristo con gli Apostoli è copia con varianti leggere dall'esemplare di G. B. Cima, nè può dirsi che il copiatore abbia intese le doti dell'originale nel comporre il gruppo massiccio degli Apostoli assiepati entro lo spazio, addossati al Cristo, così da togliere all'immagine divina il suo dominio sulla folla. Un alto spazio sovrasta alle figure di Cima adunate nel chiaror del mattino, e il Cristo sovrasta per altezza la folla, verso cui piega il capo con malinconica dolcezza. Ma Sebastiano, preoccupato di lasciar spazio, nel primo piano della pala, ai committenti del quadro, colloca il gruppo sopra tre gradi, come in un palcoscenico, sullo sfondo ombroso del tempio, e circonda l'atona figura del Redentore di una compatta muraglia umana, che aduna ombre dal fondo tenebroso. L'opera non vale certo a darci un'alta idea della giovinezza di Sebastiano, poichè le mirabili figure dei committenti sono dovute alla collaborazione di Lorenzo Lotto,[1] ma pur ci lascia distinguere le tendenze del pittore verso il risalto scultorio, in quella sua divisione dello spazio a piani come di altorilievo. Solo l'ombra diffusa nel fondo, da cui emergono in risalto luministico le immagini, ci avverte che Sebastiano ha già veduto Giorgione, pur senza aver inteso il significato pittorico delle sue velate atmosfere.[2]

Quando egli ci riappare nelle portelle d'organo della chiesa

---

1 Chiaramente si distingue la trasparenza luminosa del colore di Lorenzo Lotto nelle immagini di committenti, tra cui si vede una testa di prelato degna di gareggiare col famoso ritratto del vescovo Rossi nel Museo di Napoli.

A persuadere della giustezza di questa distinzione ci piace riprodurre un quadro del Lotto, nella Raccolta Benson a Londra (fig. 50), ove sono due ritratti non senza analogia con i committenti di San Niccolò a Treviso.

2 Uno sforzo palese, ma impacciato e fanciullesco, di accostarsi a Giorgione, si ha nel quadro raffigurante la *Visita della Vergine a Santa Elisabetta* nell'Accademia di Venezia (fig. 51), ben più vicino, per il gonfiore delle forme e dei panni, e per le ridotte proporzioni delle figure, impicciolite da un paesaggio che si svolge tutto in altezza, al bergamasco Cariani che a Sebastiano del Piombo. Lo scenario pittoresco sembra tratto da qualche incisione tedesca.

di San Bartolommeo di Rialto a Venezia, con le figure dei Santi Sinibaldo e Ludovico (fig. 52), si presenta a noi quale interprete sicuro del giorgionismo, nonostante la semplificazione statuaria della figura di San Ludovico. Tornita, affusata, nella cappa d'oro del manto a fiorami, nel guscio argenteo della mitra, la statuaria

Fig. 50 — Raccolta Benson, a Londra (già nella).
Lorenzo Lotto: *Madonna e committenti.*
(Fot. Braun).

immagine si aggira lenta entro il cavo della nicchia, bilanciando con mano salda il pastorale, in un equilibrio statico così perfetto e sicuro, da richiamarci la grande costruzione metrica di Antonello. Il ginocchio avanza nel passo; la testa indietreggia; un sicuro contrappeso di masse si stabilisce traverso le inclinazioni del manto e del pastorale. Ma l'ombra grigia che s'aggira nel cavo della nicchia, risuonando degli echi dorati diffusi dal musaico e avvolgendo l'immagine come in una campana d'aria mossa da riflessi, lo sfavillìo metallico delle tessere e dei ricami d'oro, il volto giovanile ammorbidito e come illanguidito d'ombre,

Fig. 51 — Accademia di Venezia.
Giovanni Busi d.° il Cariani (?): *Visitazione*
(Fot. Anderson).

Fig. 52 — Chiesa di San Bartolommeo di Rialto, a Venezia.
Sebastiano del Piombo: Anta d'organo.
(Fot. Anderson).

rivelano che un nuovo sangue scorre nell'arte prima povera e rude di Sebastiano dal Piombo: il sangue vivificatore di tutta l'arte veneziana sulla prima metà del Cinquecento. Giorgione è passato, meteora luminosa, trascinando nella sua salita il pittore, che non aveva inteso, traducendo le opere di Cima, il loro incanto di ingenuità schietta e di candore.

Specchio anche più fedele dell'arte giorgionesca, l'immagine di *San Sinibaldo* (fig. 53), che risale al tipo del vecchio astrologo nel quadro di Vienna rinunciando alla magnifica solidità statuaria del *San Ludovico*, s'allontana dal nostro sguardo e s'attenua di rilievo, per meglio incorporarsi all'atmosfera lampeggiante della nicchia. L'ombra del cappello toglie al volto del vecchio la compattezza delle superfici quattrocentesche, e una scacchiera di luce gioca a trar bagliori d'argento e d'oro dalla veste del pellegrino, dalle carni, dalle pareti corrusche della nicchia.

Sempre più si afferma il giorgionismo nella pala di *San Giovanni Crisostomo* (fig. 54), dove il massiccio colonnato avvolge della sua ombra le figure grandiose del Santo Patrono e del vecchio Santo a lui vicino, approfondendo il centro della scena per il contrasto con la luce di tramonto che circola dal paese a destra e con il chiaror fioco e vacillante dei marmi a sinistra, dietro le tre regali immagini muliebri. La grandiosità architettonica dello scenario e la statuaria imponenza del gruppo di Sante sono affermazioni chiare delle doti che diverranno proprie all'eclettico Sebastiano, ma il motivo centrale d'ombra, che isola l'immagine del Santo titolare e l'allontana dal nostro sguardo; la luce di tramonto che avvolge di un'ardente nebbia il paese e si riflette sui tasselli del pavimento; la posa del Santo cavaliere, dimostrano come l'arte di Giorgione abbia aiutato il pittore ad aprirsi la via. E se nella figura del Battista l'intento di raggiungere un'espressione giorgionesca di abbandono spirituale conduce ad apparenze di languida fralezza, alle immagini delle tre donne Sebastiano infonde, mediante la piccolezza delle teste sugli ampli corpi, la calma del fermo sguardo, la solennità

Fig. 53 — Chiesa di San Bartolommeo di Rialto, a Venezia.
Sebastiano del Piombo: Anta d'organo.
(Fot. Anderson).

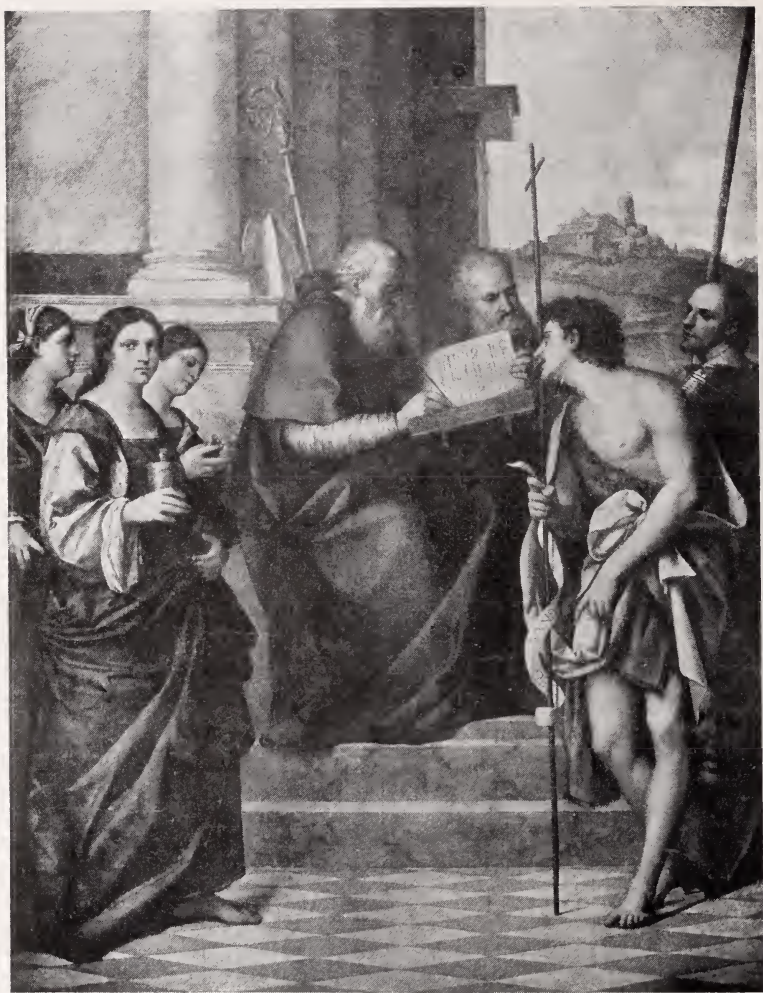



Fig. 54 — Chiesa di San Giovanni Crisostomo, a Venezia.
Sebastiano del Piombo: Pala.
(Fot. Anderson).

dell'incesso, una nota di grazia monumentale e maestosa, degna del Partenone.

Dètta il Santo, nella veste purpurea, dall'alto di una cattedra.

Fig. 55 — Galleria Nazionale di Londra. Sebastiano del Piombo: *Salomè*. (Fot. Hanfstaengl).

Vicino a lui è un vicario, San Giovanni Battista dal manto d'oro, e un Santo cavaliere in armi corrusche. E vengon le tre dame come tre vergini sagge, alla corte del Santo. S'apre nel

fondo la veduta di un colle turrito; spiccano le tre donne, regine di bellezza, sul marmo.

La stessa beltà statuaria si ripresenta ai nostri occhi, annuvolata e severa, nel quadro della Galleria Nazionale di Londra: *Salomè con la testa del Battista* (fig. 55), in veste di un azzurro

Fig. 56 — Galleria Cook, a Richmond.
Sebastiano del Piombo: *Santa Maria Maddalena.*
(Fot. Braun).

chiaro e freddo, di un timbro metallico che s'accorda con la risolutezza dei lineamenti induriti da un'espressione di chiusa e ostinata volontà. Mentre la *Salomè* tizianesca volge il capo sospirosa, come sentendo la tristezza del macabro peso, quella di Sebastiano del Piombo, nella sua architettonica solidità di atteggiamento, col bacile e la testa fra le mani, si presenta a noi come

immagine implacabile di Giustizia. E se di Giorgione son vivo ricordo la testa di Oloferne angolosa e forata d'ombre, e il paese mesto nell'oro del tramonto sotto il vasto cielo, ancora la posa solenne e monumentale, la massività delle forme, la purezza

Fig. 57 — Raccolta pubblica Rath di Budapest.
Sebastiano del Piombo: Mezza figura muliebre.
(Fot. Braun).

lapidea dei lineamenti, la gamma fredda e metallica del turchino, mettono in rilievo la personalità del futuro ritrattista di Andrea Doria, che muta l'abbandono giorgionesco in chiusa energia e regale imponenza d'aspetti. La figura, tagliata a metà come il *David* di Giorgione e col moto giorgionesco del capo, è ferma, in posa, ma la bocca tumida, la forte linea del naso, i grandi occhi

lucenti, dicono una volontà tanto più profonda e ostinata quanto più silenziosa.

Ai tipi muliebri di Tiziano e del Palma si avvicina più delle altre immagini di Sebastiano la *Santa Maddalena* della Raccolta Cook a Richmond (fig. 56), con le sue carni intenerite e la seta fulva dei capelli; ma il turchino freddo delle vesti è ancor quello

Fig. 58 — Berlino. Vendita della Raccolta del Duca di Cumberland e Lueneburg, già a Brunswick.
Sebastiano del Piombo: *Sacra Conversazione.*

di *Salomè*, e la mano con dita marmoree e affusate, non più risolta in massa di luce come nel quadro di Londra, sembra accennare alle forme prime del periodo romano.[1]

Altra opera di questo tempo, prossima alla pala di S. Crisostomo, è la *Madonna tra quattro Santi e due devoti*, già nella Raccolta del Duca di Cumberland, duca di Braunschweig u. Lüneburg (fig. 58). Come nei due quadri di Londra e di Richmond, le figure sono tagliate dalla cornice, sul campo qui bipartito di

1 Altra mezza figura muliebre, vicina di tempo alla pala di San Crisostomo, si vede nella Raccolta Rath di Budapest (fig. 57), ed è fra tutte bellissima per le stoffe di una tinta lillacea, incenerita, smorta, di estrema delicatezza.

chiaro e di scuro, da una tenda e dal cielo. Vòlto di tre quarti alla luce, risplende il gruppo di Maria col Bambino, nella sua palmesca opulenza di forme, mentre l'immagine di San Francesco,

Fig. 59 — Galleria degli Uffizi, a Firenze.
Sebastiano del Piombo: Ritratto detto dell'*Uomo malato.*
(Fot. Alinari).

avvolta in un velo d'ombra e di pensosa malinconia, richiama l'umanissima figura del Santo nell'ancona di Giorgio da Castelfranco al Prado. La *Sacra Conversazione,* ideata sopra uno schema affine a quelle del Palma, porta, nella rocciosa massività del gruppo, nella intensità delle ombre, nel taglio netto dei profili,

nella solida costruzione delle pieghe, nella beltà severa delle sante, il suggello di ogni forma creata da Sebastiano del Piombo; e se le immagini a fatica rientrano nello spazio angusto in rapporto

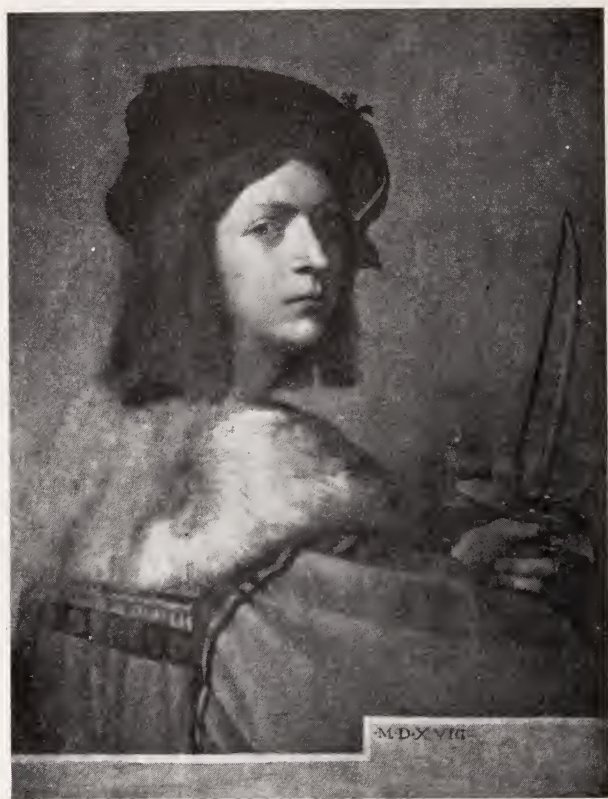



Fig. 60 — Collezione Maurice Rothschild, a Parigi.
Sebastiano del Piombo: *Violinista*.
(Fot. Braun).

alla loro monumentale ampiezza, un effetto insuperabile di fasto cromatico risulta dal contrasto tra i Santi in mezza luce o in ombra e l'immagine imponente di Maria, con i larghi piani rocciosi delle sue forme splendenti al sole.

Ma fra tutte le opere giorgionesche di Sebastiano due raggiungono altezza di capolavoro: il così detto *Uomo malato* degli

Uffizî (fig. 59) e il *Violinista* della Raccolta Rothschild. Il titolo venne forse al quadro Uffizî dall'atmosfera di cupa ricchezza che avvolge l'ignoto personaggio sul fondo di un rosso affocato. Ma la bella immagine, avvivata dai bagliori d'oro della pelliccia, rivela nello slancio del busto l'agilità di una giovinezza gagliarda,

Fig. 61 — Farnesina, alla Lungara, in Roma.
Sebastiano del Piombo: Lunetta.
(Fot. Anderson).

e gli occhi acuti e vividi nel loro contenuto sorriso animano di grazia e di vita il bellissimo volto. Nè mai, nelle opere precedenti, Sebastiano intese il tono giorgionesco tanto profondamente come in questo quadro del 1514, dove la pelliccia sprilla fiotti di luce, e stoffe e carni armoniosamente si fondono nel velo di un'atmosfera verde oro, ricca e profonda.

La data del 1518 è segnata sul parapetto del *Violinista* nella Collezione Rothschild a Parigi (fig. 60), ma è una data apocrifa, che non può trattenerci dal ritenere più antica quest'opera pros-

sima all'arte di Giorgione, sebbene abbia per tanto tempo portato il nome di Raffaello. Tutto, in essa, emana dalla Venezia del primo Cinquecento: l'impostatura giorgionesca dell'immagine che volge a noi il delicato volto femmineo e in senso opposto il torso e il braccio; il taglio del parapetto, uguale a quello del

Fig. 62 — Farnesina, alla Lungara, in Roma.
Sebastiano del Piombo: Altra lunetta.
(Fot. Anderson).

ritratto giorgionesco di Berlino. L'ovale del volto, il taglio allungato dell'occhio, la dolcezza delle labbra tumide, il contorno accarezzato delle chiome, sono riflessi immediati dell'arte di Giorgio da Castelfranco. Nè mai Sebastiano, evocatore d'immagini monumentali, di costruzioni massicce, di volitive fisionomie, colse il murmure armonioso del ritmo di Giorgione come nel dipingere, sul fondo madido d'oro, l'adolescente, chiuso, dal gesto del braccio e dalla gran manica raggiata, come in un gorgo melodico d'aria e di suono.

Ancora la tradizione veneziana è viva nell'arte di Sebastiano allorchè dipinge le lunette di *Giunone sul cocchio tirato dai pavoni* (fig. 61) e di *Tereo, Filomela e Procri* (fig. 62), nella Farnesina, evocando la formosità delle donne di Jacopo Palma, e accendendo nuvole come razzi sul turchino del cielo; ma nella

Fig. 63 — Farnesina, alla Lungara, in Roma.
Sebastiano del Piombo: Altra lunetta.
(Fot. Anderson).

fatica di adattare la composizione al grande spazio arcuato, di rado egli ritrova l'architettonica saldezza della pala di San Crisostomo, a fatica allungando o slargando le forme, che si gonfiano e perdono l'antica purezza per animare la vastità dei fondi. Tuttavia la lunetta di *Tereo, Filomela e Procri,* guasta dal ligneo mascherone del vecchio, trae vita pittorica dal grande arco di una chioma fluente, di un braccio sollevato, di un drappo attorto; la lunetta di *Giunone* deriva dagli esempi della Sistina un largo e sapiente gioco di piani, animato dal fantastico accordo

tra i grandi ventagli delle ali e le nuvole saettanti; e nella figura della lunetta di *Fetonte* (fig. 63), michelangiolesca per turgore di muscoli e lineamenti scultorii, la soluzione del problema

Fig. 64 — Collezione Tucher, a Norimberga (già nella).
Sebastiano del Piombo: Ritratto.
(Fot. Anderson).

compositivo raggiunge con i mezzi più semplici una grandiosa armonia.

Più non intende il linguaggio di Giorgione, Sebastiano del Piombo, quando scalpella d'ombre profonde il ritratto già nella Raccolta Tucher a Norimberga (fig. 64), ma anche tardi, quando l'eclettico pittore sarà trascinato nella cerchia di Raffaello e poi

di Michelangelo, il fasto cromatico delle stoffe, gli sprazzi fulgidi di una pelliccia sopra un corpo d'acciaio, la ricca fantasia di un'acconciatura sopra una nervosa testa di donna, il lampo di un'armatura, uno scroscio niveo di piume, persino la tonalità livida rotta da glaciali fulgori della michelangiolesca *Resurrezione di Lazzaro*, diranno come continua a pulsar nelle vene del potente artefice il sangue veneziano.[1]

---

[1] Nota dei quadri giovanili di Sebastiano del Piombo:

Berlino, Kaiser Friedrich's Museum: *Giuditta* (pubblicata nel *Jahrb. d. preuss. Ksts.*, I, 1914, pag. 8).

— Vendita Cassirer della Galleria Fidecommissaria Braunschweig-Lüneburg, 27-28 aprile 1926: *Madonna col Bambino e Santi* (tav. XVIII del Catalogo di vendita).

Budapest, Fondazione pubblica « von Rath »: Mezza figura muliebre (attribuita nella Raccolta a Palma Vecchio).

Filadelfia, Collezione Johnson: *Madonna col Bambino* (pubblicata nel *Catalogue of a Collection of Paintings and some Art Objects*, I. « Italian Painting » by Bernhard Berenson, John C. Johnson, Philadelphia, 1913, tav. 192, pagg. 117 e segg.).

Firenze, Galleria degli Uffizî: Ritratto dell'*Uomo ammalato*. (È datato M. D. XIIII).

Gubbio, Museo Civico: *Pietà* (molto guasta).

Londra, National Gallery: *Pietà* (proveniente dalla Raccolta di Sir Henry Layard).

— — *Salomè* (proveniente dalla Collezione Salting, datata 1510).

Norimberga, Collezione del Barone Tucher: *Ritratto di gentiluomo* (pubblicato dal D'Achiardi, *Sebastiano del Piombo*, Roma, 1908, fig. 21. (Un'antica copia è nel Museo di Montpellier).

Parigi, Collezione Maurice Rothschild: *Violinista* (già nella Galleria Sciarra a Roma, con la data apocrifa MDXVIII).

Richmond, Collezione Cook a Dougty House: *Maddalena* (tav. XXI nel Catalogo della Collezione Cook, vol. I, per T. Borenius, London, Heinemann, M. D. CCCC. XIII).

Roma, Farnesina: Affreschi di Sebastiano del Piombo, otto lunette nella Sala dei Pianeti, scene tratte dalle *Metamorfosi* (1511).

Stuttgart, Museo: *Pietà*. (È firmata *Joannes Bellinus*. Rivendicata a Sebastiano da Lionello Venturi, *Le origini della Pittura Veneziana*, Venezia, 1907).

Treviso, Chiesa di San Niccolò: *Incredulità di Tommaso Apostolo*, con i dodici Apostoli intorno al Redentore (Biscaro, in *L'Arte*, 1898 e 1901, stabilì, per via di documenti, come il quadro fosse dipinto da Lorenzo Lotto tra il 1505 e il 1506. Il Berenson accettò la determinazione di tempo; ma egli vide Sebastiano imitar Cima nell'*Incredulità di Tommaso*, attenersi poi al Lotto nei sei donatori figurati nell'ordine inferiore della scena. Cfr. *Catalogo Johnson* cit., pagg. cit. Essi sono invece probabilmente opera del Lotto medesimo, mentre l'*Incredulità* è ricavata per Sebastiano dall'opera di Cima nella National Gallery di Londra).

Venezia, Chiesa di San Bartolommeo di Rialto: *Santi Sinibaldo, Ludovico, Sebastiano e Bartolomeo*, quattro ante del vecchio organo.

— Chiesa di San Giovanni Grisostomo: Pala dell'altar maggiore con i *Santi Giovanni Crisostomo, Giovanni Battista, Liberale, Maria Maddalena, Agnese e Caterina*.

IV.

TIZIANO VECELLIO.

SOMMARIO: Prospetto cronologico della vita e dell'opera di Tiziano. Bibliografia. L'opera: Tiziano prima dell'accostamento a Giorgione, nel quadro di Anversa. Approssimazione all'arte del pittore da Castelfranco nella "Zingarella" di Vienna, nel ritratto dell' "Ariosto" a Londra, negli affreschi del Santo a Padova, nella "Gloria di San Marco" della chiesa di Santa Maria della Salute a Venezia, nel "Presepe" della Galleria Nazionale di Londra, nelle "Tre Età" di Bridgewater House, nel "Noli me tangere" a Londra. Intensità di contrasti d'ombra e luce, pienezza di modellato nelle "Sacre Conversazioni" del Louvre e del Prado, nei ritratti dell' "Uomo dal guanto" al Louvre, di "Tommaso Mostiri" nella Galleria Pitti, di Hampton Court, del "Medico Parma" a Vienna, del "Gentiluomo con spada" nella Galleria di Monaco, nella "Sacra Conversazione" e nel "Cristo della Moneta" a Dresda. Splendore aureo del tono nel cosidetto "Amor Sacro e Profano" della Galleria Borghese e nella "Flora" degli Uffizî. Affermazione sempre più nitida della personalità di Tiziano di fronte a quella di Giorgione per effetti di movimento appassionato e grandioso nell' "Assunta" dei Frari, per contrapposti di tonò nella "Sacra Famiglia con Santa Caterina" della Galleria Nazionale di Londra. Luci e ombre, attori del dramma nella pala di San Domenico d'Ancona, nel trittico dei "Santi Nazaro e Celso" a Brescia, nella pala del Vaticano, nella "Deposizione" del Louvre. Visione atletica della forma nel "San Cristoforo" di Palazzo Ducale. Solennità di ritmo architettonico nella pala di Ca' Pesaro. Ritorno alle abbaglianti scenografie con l' "Assunta" della Cattedrale di Verona, il "San Giovanni Elimosinario" a Venezia, il "San Pietro Martire" e la "Battaglia di Cadore". Grandezza compositiva della "Presentazione al Tempio". Fasto cromatico nei ritratti di "Federico Gonzaga" al Prado, della "Bella" a Pitti, della "Venere" agli Uffizî. Atmosfere penombrate e attenuazioni cromatiche nei ritratti di "Carlo V col cane" e di "Ippolito de' Medici", nell'allegoria in onore di "Alfonso d'Avalos". Ritratti di questo periodo: "Francesco I", "Francesco Maria della Rovere", "Isabella d'Este", la "Piccola Strozzi", "Pier Luigi Farnese". L' "Allocuzione del Marchese del Vasto". Ritratto di "Pietro Aretino". Il michelangiolismo nell'opera di Tiziano: "Cristo coronato di spine" al Louvre, il "Sansone" della Galleria Borghese, il "Fiume" della Galleria di Napoli. Sviluppo del principio luministico nel ritratto di "Paolo III fra i nipoti", nel secondo ritratto di "Pier Luigi Farnese", nella "Danae" della Galleria di Napoli. Altri esempi di titanismo michelangiolesco nel soffitto di Santa Maria della Salute a Venezia. Interpretazione idealistica della personalità di Carlo V nei ritratti di Monaco e del Prado. Trasparenze luminose di carni e stoffe in "Venere e la Musica" del Prado. Dopo un ritorno momentaneo al fasto cromatico e alla rappresentazione schietta immediata del soggetto nell' "Autoritratto" e nel "Ritratto di Lavinia" a Berlino, riappaiono le delicate velature atmosferiche nell'effigie di un "Gentiluomo" al Louvre, in "Filippo II" e in "Isabella di Portogallo" al Prado, nel cosidetto "Inglese", nell' "Ultima Cena" di Urbino. La stessa oscillazione fra il pieno trionfo di un colore squillante alla luce, e l'attenuazione

cromatica ottenuta mediante nebulose atmosfere si ripete nel ritratto di " Giovanni d'Acquaviva " a Cassel e nella " Gloria " del Prado, di fronte al " Perseo liberatore di Andromeda " nella Galleria Wallace di Londra, all'ovato con " Giove e Antiope " nella Galleria di Monaco, all' " Addolorata " del Prado. Atletismo michelangiolesco delle forme di " Prometeo " e di " Sisifo " al Prado. Contrasti di luce e ombra nel " San Girolamo " di Brera, nella " Santa Margherita " del Prado, nel " Martirio di San Lorenzo " a Venezia. Allungamento di forme in " Diana e Calisto " e in " Diana e Atteone " di Casa Bridgewater a Londra, nell' " Orfeo " del Prado, nella " Madonna " di Monaco. Si avvicina l'ultima fase dell'arte di Tiziano con la " Deposizione " del Prado, l' " Annunciazione " di Napoli, la " Sapienza " nel Palazzo Reale a Venezia, il " Ratto d' Europa " a Boston, il " Piccolo tritone " a Budapest, il " San Girolamo " del Louvre, i due " Crocefissi " di Ancona e di Madrid, visioni schiarate da bagliori entro fumide atmosfere. Nell'ultimo periodo, ogni solidità formale si disperde nell'atmosfera, così in " Venere che benda Amore " della Galleria Borghese, nel " San Domenico " della Galleria stessa, nel " San Sebastiano " del Romitaggio, nel quadro " Ninfa e Pastore " a Vienna, nell' " Eden " e l' " Autoritratto " al Prado, nell' " Incoronazione di spine " a Monaco, nella " Madonna " Mond e nella pala di Pieve di Cadore. L'ultima pittura di Tiziano: la " Pietà " della Galleria di Venezia. Epilogo. Catalogo delle opere.

1477 — Nasce in quest'anno Tiziano Vecellio. Da Gregorio di Conte Vecelli, capo della Centuria di Pieve, e da Lucia Vecelli, a Pieve di Cadore, in una casa situata nella Piazzetta detta dell'Arsenale (Cfr. Taddeo Jacobi, *Manoscritto riferentesi a Cadore*; Pietro Aretino, *Lettere*, tomo V, pag. 243, Parigi, 1609; Anonimo del Tizianello, *Breve compendio della vita del famoso Tiziano Vecellio di Cadore*, Venezia, 1622, pag. 1-2).

Questa data, comunemente accettata (Ridolfi, *Le meraviglie dell'Arte*, 2ª ediz., Padova, 1835, tomo I, pag. 196; Anonimo del Tizianello, pag. 2; Ticozzi, *Vite dei pittori Vecellij di Cadore*, libri 4, Milano, Stella, 1817, pag. 7), fu invece controversa da Herbert Cook, il quale sostenne doversi portare nel 1489 (Cfr. *Polemica svoltasi tra Herbert Cook e Giorgio Gronau*, in *Nineteenth Century*, LV, 123-130, e in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXIV, 457-462-XXV, 98-100). Asserisce il Dolce (*Dialogo della pittura* intitolato « L'Aretino », Venezia, 1557, pag. 21 v.) che Tiziano dipinse nel Fondaco dei Tedeschi « non havendo egli alhora a pena 20 anni », asserzione che sostiene l'ipotesi della nascita nell'87. Poichè Tiziano scrisse nel 1571 di aver 95 anni (Lettera a Filippo II, in data 1º agosto, qui riportata) e un inviato spagnuolo nel 1564 lo dice presso ai 90 anni (Lettera di Hermandy Garcia a Filippo II, da Venezia, in data 15 ottobre, qui riportata); nel 1567 un console spagnuolo

affermava ch'egli aveva 85 anni e il Vasari stesso fissa la nascita nel 1480, è possibile stabilire il 1477. Il Cook vorrebbe che ad artificio, per spillare cioè denaro Tiziano aumentasse il numero dei suoi anni; ciò è privo di fondamento dato che, se l'inviato spagnuolo ebbe l'impressione che Tiziano mostrasse meno anni di quello che diceva d'avere, ciò non presuppone il dubbio sulla buona fede del pittore. Il quadro di Tiziano ad Anversa è certamente del 1502; e nemmeno il Cook potrebbe dire, spostando tutta la cronologia, che quella sia opera di un tredicenne (Cfr. Lionello Venturi, *Giorgione e il giorgionismo*, Milano, Hoepli, 1913).

1486 — All'età di nove anni fu condotto a Venezia per impararvi l'arte e affidato ad uno zio che, secondo Ludovico Dolce, gli diede a maestro dapprima Sebastiano Zuccato, poi successivamente Gentile e Giovanni Bellini. Libero di sè il giovine fu attratto dall'arte di Giorgione e ne divenne allievo.

L'Anonimo lo vorrebbe far giungere a Venezia un anno più tardi e attribuirebbe al giovinetto una precedente educazione artistica. Narra infatti un aneddoto secondo cui il fanciullo avrebbe dipinto sulla parete di una casa, una Madonna, adoperando succo di fiori; press'a poco ciò che dice il Ridolfi del Pordenone (Ridolfi, *Le meraviglie dell'Arte*, tomo I, pag 145). La Madonna identificabile con quella dipinta a fresco sopra un muro esterno di Casa Vallenzasco a Pieve, mostra, stilisticamente caratteri spiccatamente cinquecenteschi e per nulla l'impaccio di una mano infantile (Cfr. G. Cavalcaselle e J. A. Crowe, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*, Firenze, Le Monnier, 1877, pag. 33-35, vol. I).

Così non è confermabile l'opinione del Lanzi (*Storia della Pittura*, 1796) che, per primo ventilò l'idea che Tiziano avesse avuto per primo maestro, in Cadore, Antonio Rosso, un maestro di terzo ordine che tra il 1472 e il 1502 eseguì vari affreschi nelle chiese cadorine (Cfr. Cavalcaselle, op. cit., vol. I, pag. 35).

Il Vasari è più generico: riferisce che il maestro fu Giovanni Bellini e che in seguito lo scolaro si pose ad imitare Giorgione (Vasari, vol. VII, pag. 426). Narra particolarmente Ludovico Dolce: «[lo zio lo pose] alla casa di Sebastiano, padre del gentilissimo Valerio e di Francesco Zuccati... perchè esso gli desse i principii dell'arte. Ma da questo [Sebastiano] fu rimesso il fanciullo a Gentil Bellino, fratello di Giovanni; ma a lui molto inferiore: che allhora insieme col fratello lauorava nella Sala del gran consiglio. Ma Tiziano, essendo spinto dalla Natura a maggiori grandezze, et alla perfettione di quest'arte, non poteva soffrir di seguitar quella via

secca e stentata di Gentile; ma disegnava gagliardamente e con molta prestezza. Onde gli fu detto da Gentile, che egli non era per far profitto nella Pittura, veggendo che molto si allargava dalla sua strada. Per questo Titiano lasciando quel goffo gentile, hebbe mezo di accostarsi a Giovanni Bellini; ma ne anco quella maniera completamente piacendogli, elesse Giorgio da Castelfranco » (Cfr. L. Dolce, op. cit., pag. 55).

1495 — Afferma il Vasari che « non avendo più che diciotto anni fece il ritratto di un gentiluomo da ca' Barbarigo, amico suo, che fu tenuto molto bello, essendo la somiglianza della carnagione propria e naturale, sì ben distinti i capelli l'uno dall'altro, che si conterebbono, come anco si farebbono i punti d'un giubone di raso inargentato che fece in quell'opera. Insomma, fu tenuto sì ben fatto e con tanta diligenza che, se Tiziano non vi avesse scritto in ombra il suo nome, sarebbe stato tenuto opera di Giorgione » (Vasari, Ediz. Milanesi, 1881, tomo VII, pag. 428).

Il Richter ha voluto identificarlo nel *Ritratto del giovane nobile* della National Gallery di Londra (n. 1944), erroneamente detto *Ritratto dell'Ariosto* (*Art Journal*, 1895, pag. 90). Il Cook vorrebbe invece che l'opera fosse da ritenersi di Giorgione, e Wickhoff propone stranamente l'attribuzione a Sebastiano del Piombo, (Cfr. Lionello Venturi, *Giorgione e il giorgionismo*, pag. 359).

1502 — Dipinge la pala di S. Pietro, ora nella Galleria di Anversa, ove Alessandro VI (Borgia) è raffigurato in abito pontificale, nell'atto in cui si inchina all'Apostolo per raccomandare il suo protetto Jacopo Pesaro, vescovo di Pafo, affinchè gli conceda protezione e vittoria.

Marin Sanudo, ne' suoi *Diarii* (presso Cicogna, *Inscr. venete*, vol. II, pag. 120, Venezia, 1824-53) racconta che Jacopo de' Pesaro, prelato veneziano, fu con bolla papale data da Alessandro VI, nominato legato della Santa Sede e preposto al comando di venti galere papali; per la crociata contro il Mussulmano (aprile 1501). Nel quadro una finta cartella porta l'iscrizione:

RITRATTO DI VNO DI CASA PESARO
IN VENETIA CHE FV FATTO
GENERALE DI S.TA CHIESA
TITIANO F.

È improbabile che questa iscrizione sia del tempo di Tiziano e tanto meno di Tiziano stesso. Secondo il Cavalcaselle però (vol. I pag. 62) l'opera dovrebbe essere del '503 circa, perchè Alessandro VI si sarebbe appena rappresentato in un quadro dopo la morte, che avvenne il 18 agosto 1503, tanto era abborrito da tutti gli Italiani. Però, poichè il Dolce afferma che Tiziano fece a Venezia sedici anni di tirocinio, dopo la sua venuta del 1486, inevitabilmente l'opera è databile al 1502. Tanto più poi che nel quadro non si trovano accenni alla vittoria ottenuta a Santa Maura dal Pesaro. Lionello Venturi (*Giorgione e il giorgionismo*, pag. 358) vorrebbe fissare il tempo tra il 20 aprile 1502, tempo in cui il Pesaro fu nominato commissario della flotta papale e il 23 agosto dello stesso anno, giorno della vittoria di S. Maura (Cfr. *Archivalische Beiträge zur Geschichte der Venezianichen Kunst aus dem Nachlass Gustav Ludwigs hersg. v. Bode, Gronau, Hadeln*, Berlin, 1911, pag. 131).

1508 — Tiziano eseguisce la facciata del Fondaco dei Tedeschi, verso le « Mercerie ».

Scrive il Dolce: « Disegnando adunque Tiziano e dipingendo con Giorgione (che così era chiamato) venne in poco tempo così valente nell'arte, che dipingendo Giorgione la faccia del fondaco de' Tedeschi, che riguarda sopra il Canal Grande, fu allogata a Titiano, come dicemmo quell'altra, che soprastà alla merceria, non hauendo egli alhora a pena venti anni. Nella quale vi fece una Giudit mirabilissima di disegno e di colorito, a tale, che credendosi comunemente (poichè ella fu discoverta) che ella fosse opera di Giorgione, tutti i suoi amici si rallegravano, come della miglior cosa di gran lunga, ch'egli havesse fatto. Onde Giorgione con grandissimo suo dispiacere rispondeva ch'era di mano del discepolo, il quale dimostrava già di avanzare il Maestro » (Cfr. Dolce, op. cit., pag. 55).

1507, maggio 16 — Fu cominciato il tetto del Fondaco.

1508, maggio — Fu eretto nel cortile del Fondaco l'altare per la messa di consacrazione dell'edificio compiuto (Cfr. Cadorin, *Nota alle memorie del Gualandi*, serie III, pag. 90-91, Bologna, 1840-45).

...., novembre 8 — Si procedette alla stima generale degli affreschi di Giorgione.

1509, febbraio 18 — Si festeggiò l'inaugurazione con la caccia a occhi bendati del maiale unto (Cfr. Sanudo, *Diari e ricordi presso il Lazzari*).

1508 — Secondo il Vasari, Tiziano avrebbe eseguito il disegno per l'incisione del *Trionfo della Fede* o *della Religione;* quel disegno che poi Andrea Andreani pubblicò in dieci fogli segnati da A e J. Si vede Cristo in un carro, tirato dai dottori della Chiesa, preceduto da Adamo ed Eva e dalla loro generazione, dalla schiera dei Patriarchi e delle Sibille, dalle corti dei Martiri e dei Confessori (Cfr. Vasari, vol. VII, pag. 431). Il Ridolfi (op. cit., vol. I, pag. 201) sostiene che gli originali o le copie di questi disegni avrebbero dovuto essere gli affreschi che Tiziano eseguì in una stanza della casa abitata quando fu, nel 1511, a Padova, ora completamente scomparsi.

1511 — Tiziano è a Padova, dove eseguisce tre affreschi nella Confraternita del Santo, nella Scuola del Carmine e nel Palazzo Cornaro avendo ad aiuto Domenico Campagnola.

Del primo affresco della Scuola del Santo esiste ancora il disegno originale: era a Manchester alla Mostra del 1857.

« 1511 adi 2 decebrio. Recējo Ticiano ducati quatro doro da la fraia di M. Sō Antonio da Padova, li quali mi contò f. Antonio suo fator per resto et compido pagamēto de li tre quadri jo ho dipicta sudita scuola, L. 24 s... Io tician di Cador Dpntore » (Cfr. questo documento in Gonzati B., *La Basilica di S. Antonio di Padova*, Padova, 1854, vol. I, in *facsimile* e una seconda volta a pagina cxliii).

1511, settembre 24 — Sul rovescio di uno schizzo del Campagnola è annotato (nota molto dubbia) che dipinse nel 1511 in compagnia di Tiziano alla Scuola del Carmine e che il 24 settembre con Tiziano entrò nella Scuola di Padova (Cfr. Reiset F., *Notice des Dessins au Musée Imperial du Louvre*, Paris, 1866, pag. 206).

Ancora sul rovescio di un disegno per l'*Omnia Vanitas*, ora alla Accademia di Düsseldorf, non certo di carattere di Tiziano, sta scritto:

« Per dinari datti a M. Domenico Campagnola p. suo saldo del debitto che havevo con lui io Titian Vecelli per havermi autatto

nell'opere che ho fatte in la faciatta di *Ca Corner in Pad...* » (Cfr. Cavalcaselle, op. cit., vol. I, p. 103). La scritta non è creduta autentica.

1513, maggio — Pietro Bembo, forse a nome di papa Leone X, ricerca Tiziano quale pittore per la Corte pontificia. Questi rifiuta, per istigazione del Navagero (Cfr. Vasari, vol. XIII, pag. 27; L. Dolce, *Dialogo*, pag. 67), e preferisce porsi al servizio della Serenissima per dipingere la Sala del Gran Consiglio.

Istanza presentata da Tiziano e letta dinanzi al Consiglio dei Dieci.

Die Ultimo Maij in Consilio: « Illustrissimo Consilio. Hauendo da puto in suso Principe Serenissimo et signori Eccellentissimi io Tician de serviete de Cadore postome ad imparar larte de la pictura non tanto per cupidita del guadagno, quanto per vedere de acquistare qualche poco di fama: et esser connumerato tra quelli che a i presenti tempi fanno profession de tal arte. Et ancor ch'io sia sta per avanti et etiam de presenti cum instanzia recercato et dalla Santita del Pontefice et altri Signori andare a servirli: Tamen desiderando come fidelissimo subdito che son de la sublimita Vostra lassar qualche memoria in questa inclyta Cita ho deliberato, parendo cussi a quella, de tuor lo assumpto de venir a depenzer nel Mazor Conseio et poner ogni mio inzegno et spirito fina havero vita... » (Lorenzi, *Monumenti*, ecc., pag. 157-158).

1513-1516 — Rapporti di Tiziano con la Serenissima.

1513 — Tiziano, mentre si impegna a dipingere per la Sala del Gran Consiglio, il « Teller della bataglia », rinuncia ad ogni compenso, purchè gli venga assegnata la Senseria del Fondaco dei Tedeschi, alle stesse condizioni fatte a Giambellino e come a lui l'Ufficio del Sale paghi i due assistenti, i colori ed il necessario in genere; ed è in ogni particolare accontentato.

1513, maggio 31 — Ancora dall'istanza presentata da Tiziano e letta al Consiglio dei Dieci (vedi sopra).

« ...principiando, se cussi parera alla Sublimita Vostra, dal teller nel qual e quella bataglia da la banda verso de piaza

ch e la più difficile et che homo alcuno, fina questo di non ha voluto tuore tanta impresa. Io, Signori Exellentissimi, seria più contento ricevere per satisfaction dela opera che faro quella mercede fusse stimata conveniente et molto mancho. Ma perche, come ho sopradicto, non stimo se non l'honor mio, et haver solum il modo del viver piacendo alla Sublimita Vostra se degnara concederme in vita mia la prima Sansaria in Fontego di Todeschi, de quovis modo venira ad vacar, non obstante altre spectative, cum i modi condiction, obligation et exemption ha missier Zuan Belin, et do Zoveni che voglio tener apresso de mi che me adiuta, da esser pagadi al Officio del sal, insieme cum i colori et tute altre cose necessarie, si come li mesi passati fu concesso per el prefato Illustrissimo Conseglio al dicto missier Zuane: Che prometto ale Excelentissime Signorie Vostre far tale opera: et cum tanta presteza et excellentia che le rimanirano contente: A le qual humilmente mi ricomando » (Cfr. Cavalcaselle, *Tiziano*, vol. I, pag. 124-25).

1513, giugno 8 — I capi del Consiglio Pietro Leoni, Girolamo Priuli e Andrea Magno ingiungono ai « Provveditori del Sal » di usare a Tiziano quel trattamento che era stato fatto per Bellini, pagando pure gli aiuti, purchè egli dimostrasse di lavorare pel Gran Consiglio (Lorenzi, *Monumenti*, ecc., pag. 157-58).

Ebbe il permesso di aprire bottega a S. Samuele dove prese stanza coi giovani Antonio Buxei e Ludovico di Giovanni, questo ultimo già assistente di Gian Bellino (Lorenzi, *Monumenti*, pag. 142, 145-46).

1513, giugno — Sanudo (*Diario*, vol. XVI, p. 287, 31 giugno 1513, in Cicogna, *Annotazioni manoscritte all'Anonimo del Morelli*) vorrebbe che Tiziano lavorasse già in questo tempo nella Sala del Gran Consiglio, alle medesime condizioni di Bellini e Carpaccio.

1514 — Il timore della competizione fece sì che i pittori veneziani indussero il Consiglio dei Dieci a dichiarare che la patente di sensale, sarebbe data a Tiziano quando fosse il suo turno ed a sospendere i pagamenti agli assistenti.

Tiziano non vi è riammesso che in seguito ad una violenta petizione al Consiglio.

1514, marzo 20 — Il Consiglio dei Dieci revoca a Tiziano la patente di sensale, ritirando il decreto già concesso, ingiungendo d'attendere la nomina al suo turno e sospendendo il pagamento agli assistenti (Lorenzi, *Monumenti*, pag. 159-160).

1514, novembre 28 — Tiziano invia una petizione al Consiglio per avere almeno la patente che sarebbe rimasta libera alla morte di Giovanni Bellini, il pagamento degli assistenti, accusando i suoi competitori di cercare di distoglierlo dal lavoro per timore della forza dell'arte sua (Lorenzi, op. cit., pag. 160-161).

1514, novembre 29 — Patente in cui il Consiglio dei Dieci annulla il precedente ordine dei « Capita » e viene notificata ai Visdomini la nuova concessione fatta a Tiziano.

Si imponeva ai Provveditori di prender cura della bottega sita in San Samuele, dove pare piovesse (Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia*, 1869, parte I, pag. 161). La patente che nel 1864 era in mano di Alessandro Vecellio di Cadore, uno dei documenti di Tiziano, differisce un po' dai documenti.

1515-1518 — Contratti colla Serenissima per il compenso alla pittura della *Battaglia navale* per la quale, oltre al denaro, chiede la patente al Fondaco, posseduta da Gian Bellino.

Egli ottiene anche questo, e ciò gli dà il diritto all'esenzione delle tasse annuali, a 100 ducati d'entrata e, quando assolveva il compito di ritrarre il nuovo Doge per la Sala del Gran Consiglio, riceveva l'assegno di 25 ducati. Tiziano fu fedele alle condizioni impostegli; meno che al patto d'esecuzione della *Battaglia*. Dopo varie interruzioni e relative lagnanze della Repubblica, con pericolo di perdita della senseria, lo terminò nel 1537.

1515, dicembre 29 — Il relatore Valier afferma che la spesa fatta nei quadri della Sala del Gran Consiglio superava talmente il previsto che sarebbe bastata a completare il palazzo, e che sarebbe necessario che il Consiglio dei Pregadi esaminasse i conti e verificasse come avveniva il dispendio.

1515, dicembre 30 — I Pregadi constatano che due tele, appena disegnate, costavano già 700 ducati, quindi licenziarono tutti gli artisti, autorizzando il Provisor dell'Ufficio del Sal di scegliere il migliore fra quelli che si offrivano a dipingere ciascuna tela a 250 ducati (Lorenzi, op. cit., pag. 165).

Tiziano si fa avanti, proponendo di fare il lavoro con quattrocento ducati alla consegna, più quattro ducati mensili all'assistente, tre once d'azzurro, altri colori per dieci ducati e la patente di Giovanni Bellini al Fondaco (Lorenzi, op. cit., pag. 465; Gaye, *Carteggio*, vol. II, pag. 142).

1516, gennaio 18 — Riunione del Collegio dei Pregadi e decreto che accetta tutte le condizioni, cioè: la patente di sensale, i colori, il salario dell'assistente e 300 ducati finali (Lorenzi, op. cit., pag. 166).

1516, dicembre 5 — Decreto del Consiglio che afferma il non alterabile turno a danno di Tiziano che pretendeva essere antemesso (*Diari del Consiglio*).

1517, Die XXIII Junii — «...Fino dal 1513 a ultimo del mese di maggio fu concesso a Ticiano de Cadore Pictor una expectativa di una sansaria al Fontego de i Todeschi la prima vacante, et da poi del 1516 a 5 di decembre fu dechiarito che senza spectar la vacantia di essa dovesse entrar in quella che haveva Zuan Bellini Pictor cum conditione che fusse obligato depinger el « teler de la bataglia terrestre nella Sala del nostro Maggior Consiglio verso la Piaza sopra el Canal Grande, il qual Ticiano doppo la morte di Zuan Bellino entra in possesso de ditta sansaria già sono circa anni vinti cum tirar le utilità de quella che possono esser de ducati 100 allanno oltra li ducati 18 su 20 della tassa annual che li sono sta lassati... Landera parte che il ditto Tician de Cadore pictor sia per auctorità di questo Conseglio obligato ed astretto ad restituir alla Signoria nostra tuti li danari che lha havuto della predetta sansaria per il tempo chel non ha

lavorato sopra el teller predetto nella sala, come e ben ragionevole » (Lorenzi, op. cit., pag. 219)

Il ritratto del Doge era pagato con l'assegno di venticinque ducati in più.

1518, luglio 3 — 1522, agosto 11 — 1537, giugno 23 — Tiziano trascura la pittura della Sala del Gran Consiglio e ne riceve continue lagnanze: la termina poi nel 1537 (Lorenzi, *Monumenti*, pag. 162-171).

1516 — Inizio dei rapporti di Tiziano con la Corte di Ferrara.

Primo suo viaggio alla Corte di Alfonso I d'Este, dove lo troviamo dal 31 gennaio al 22 marzo coi suoi assistenti.

Nessun documento parla delle sue occupazioni colà; parecchi, invece, particolareggiano le sue ragioni di vitto:

« Zenaro (ultimo de). Al nome de dio [por] Straordinario Ill.mo Mio Signore... E a dì VI de februaro. E a dì XII dito mastelli uno de vino date a m.ro Tuciano depintore per solita in zornale. E a c. 163 Mastelli 1 - S.e B.

« Adi 13 de feveraro mercori « al nome de dio. A m.ro Tuciano depintore aloziato in castelo e per boche tre per suo ordinario de la settimana presente prinzipiando ozi per tuto dicisete ditto

« soldi due per insalata L. 0,2.0
« carne sala libbre una
« olio per la insalata libbre doe
« Castagne libbre sei da tadie
« Naranze n. otto da ser Bartolomie
« Candele de seo libbre tre
« formago da tavola libbre otto ».

(Archivio di Modena, Camera Ducale, Registro col titolo 1516, « De la spenderia », a carte 27-29-49. Registrato giornalmente fino al 21 marzo).

« ...E a di XIII dito mastelli uno de vino a m.o Tuciano dipintore in Castello apare boleta in zornale [a carta] 163 Mastelli 1: s.e ». Somministrazione settimanale di vino registrata fino al 22 marzo. (Arch. di Stato di Modena, Canc. Ducale, Registro col titolo 1515-16 Libro de la Camera de la Corte 4, a carte 101).

1517 — Continuano i suoi rapporti con la Corte di Ferrara; ma Alfonso lo incarica soltanto di minuti lavori, come il disegno « d'un pogiol »; la pittura d'una vasca, l'acquisto di

anticaglie per cui riceve di quando in quando insignificanti somme di denaro.

1517, febbraio 29, In Venetia — «...X.tia V. Subito me ne andai a quel pogiol, che la mi scrive et ne ho fatto un disegno... per la qual V. Ill.ª S.ª potrà comprendere il tutto. Et acciò che non... venisse solo ne ho fatto etiam un altro pur alla maniera de li pogioli de questa terra, quali mando con queste mie, et se non sono cusì fatti come alla grandezza di V. Ill.ª S. et alla humil servitù et gran desiderio mio si conveniria, quella mi perdoni, et ne incolpi il voler ch'è stato in me di servirla con prestezza, et se questi non le sodisfano, me ne comandi, ch'io gli ne farò de li altri... Del bagno che la S. V. mi ordinò, non mi sono dimenticato, anzi a la giornata li vo lavorando, et quando quella desideri di volerlo, facendomelo a sapere subito sarà expedito, in buona gratia de la qual humilmente me li raccomando » (Cfr. Crowe e Cavalcaselle, vol. I, pag. 148).

1517, aprile 8 — « Ser Theofilo di Cardi banc. de havere per tanti cui ha pagati per la guardaroba, come appresso videlicet... « E a dì 8 dicto a Bartolomeo Negrisoli per darli a m.º Titian depintore in tante monete de Vinegia insino adi 28 del passato L. 75 s. o. d. o. ».

1517, agosto 5 — « Di Pietro Albertini contrascripto de havere che lui ha pagati videlicet... a m.ro Tuciano depintore per uno cavalo de bronzo adato L. 48, s. d. » (Arch. di St. di Modena, Cam. Duc., Libro delle partite, 1517-18, acc. 133 e acc. 34, n. 41).

1518 — Tiziano in quest'anno compie l'*Assunta* in Santa Maria Gloriosa dei Frari.

Il 20 marzo, nel giorno solenne di S. Bernardino fu ammesso a visitarla il pubblico:

« Anno 1518, a dì 20 marzo fo San Bernardin... et jeri fu messa la pala grande de l'altar de Santa Maria dei Frati minori suso di-

pinta per Ticiano, et prima li fu facto atorno una opera grande di marmo a spese di Marco Zerman, che è guardian adesso » (Vedi Marin Sanudo, *Diarii*, Ms., vol. XXV, pag. 333, e stampato in Ciani, *Lettera inedita di Tiziano Vecellio al pittore Tiziano*, Ceneda, 1862, pag. 14).

1518-19 — Relazioni di Tiziano con Alfonso I d'Este.

Tiziano eseguisce un quadro pel Gabinetto del Duca di Ferrara, probabilmente i *Baccanali*. L'artista doveva fare una composizione su soggetto proposto dal Duca e ideato dall'Ariosto.

Dal luogo che il quadro avrebbe dovuto occupare nello studio ducale pare sia realmente *Il Baccanale*. — Alfonso, quando andò di persona a Venezia diede istruzioni a Tiziano; ma tosto cominciarono le lagnanze per la noncuranza del Pittore che, un anno più tardi, non si curava di lavorare pel Duca; ma attendeva ad altro. Soltanto dopo una violenta lettera del Duca, l'opera fu consegnata.

Per mezzo di Giacomo Thebaldi ambasciatore estense in Venezia s'iniziano le trattative:

1518, febbraio 15 — marzo 2 — Tiziano è richiesto d'un disegno (Campori, *Tiziano e gli Estensi*, pag. 6) il cui soggetto, proposto dal Duca, aveva per autore l'Ariosto (Campori, op. cit., pag. 6).

1518, febbraio 15 — Scriveva Giacomo Thebaldi al Duca, avergli il Tiziano « mand[ato] a dire per mia resposta chel farà quello designo, e[t] mello mandarà aciò chio poi il rimetta a que[llo]. Come farò... » (il foglio è consunto dal fuoco nei margini) (Cfr. Campori, *Nuov. Ant.*, vol. XXVII, p. 586, in cui il documento porta la data del 25 febbraio).

1518, febbraio 20 — Poscritta: « Mando alla Extia Vostra cum queste mie un designo et le[ttere de] m.ro Tuciano legato et sigillato » (Campori, id.).

1518, marzo 9 — Il Thebaldi inviava al Duca lettera di Tiziano che nel consegnarla « mi hà dicto hauere più desiderio seruire la Extia Vostra in fargli quello quadro che essa gli ha rechesto chellei non ha di esser seruita. Subiungendomi, chel è per mettere ogni altra cosa da canto, et ponere in dicto quadro il nome suo » (Archivio di

Stato di Modena, Cancell. Ducale Estense, Dispacci degli Amb. da Venezia, busta 14, Lett. di Giacomo Thebaldi, 1518).

1518, marzo 31 — « A magistro Titiano subito feci dare le sue [del Duca] et cum esse uno longo inuoglio che mi ha mandato il magnifico messer hieronymo Ziliolo, cum commissione chel dia al dicto m.ro Titiano. Il tuto sia per adviso alla Extia. V.ª » (Archivio di Modena, indicazioni precedenti).

1518, aprile 1 — Tiziano al Duca. Confermando alcune lettere, accoglie di buon grado « telaro et tella che la mi manda... et la informatione inclusa... tanto bella et ingegnosa » (Archivio di Modena, Cancelleria Ducale, Pittori, busta 4).

1518, aprile 23 — Il Thebaldi al suo Signore: « Heri subito chio vidi quanto V.ª Ex.tia me cometteva per le sue de XX de questo sopra il quadro che debe fare Titiano. Gli feci intendere il tuto diffusamente et gli dedi la carta oue era bozata quella figurina et annotato quelle parole per sua istructione; esso mi ha dicto che 'l si raccorda che in fazata del Studio dell'Ex.tia V.ra erano tri quadri, et che quella scrive che questo chellui farà ha ad andare in fazata » (Archivio di Modena, Dispacci degli Ambasciatori, busta 14; in Cavalcaselle, vol. I, pag. 152, questa lettera porta la data 22 aprile in luogo di 23).

1519, settembre 29 — Il Duca a Giacomo Thebaldi: « ...noi pensavamo che ticiano pict.re douesse pur una volta dar fine a quella nostra pictura et perchè vedemo chel se ne fa poco conto, et manco stima; volemo che quanto più presto potrete voi lo troviate, e li diciate per parte nostra che molto ci marauegliamo chel non voglia finire detta nostra pictura. Et chel debba per ogni modo venire a darli fine, altrimente che noi semo per risentirsene grandemente et per demostrarli che egli harà deseruito

persona che sarà per deseruire lui, Et per fargli cognoscere, che non semo da essere deluso, Et parlatigli sul saldo per che hauemo determinato chel finisca lopera cominzata; secondo chel mi ha promesso, E sel nol farà gli prouederemo ben noi: Et de la risolutione sua datice subito auiso » (Campori, *Tiziano e gli Estensi*, pag. 588, in *Nuova Antologia*, vol. XXVII).

1519, ottobre 3 — Il Thebaldi riferisce al Duca che, cercato Tiziano seppe « da vicini... che esso era ito à Padua il mercuri passato » (Campori, p. 588).

1519, ottobre 10 — Comunica ancora che Tiziano domenica partirà per Ferrara, in barca « cum [il] quadro suo quale dici che finirà lì. La causa della sua tanta tardità e processo per causa chel Rev.mo [Legato] (lacuna, per essere il foglio consunto dal fuoco) qui vol fare una opera de Pictura et m.ro Titiano è stato seco in longa praticha sopra ciò... » (Campori, p. 588).

1519, ottobre 17 — Lettera in parte consunta dal fuoco, appena si legge: « in barcha, due hore avanti giorno cum il quadro della Extia... venire a quella et ivi finire dicto quadro » (Arch. Modena, Cam. Duc., Dispacci Amb. da Venezia, busta 14).

1519 circa — Tiziano espone sull'altare di una cappella del Duomo di Treviso il quadro dell'*Annunciazione*, cominciato prima di quest'anno, compiuto col ritratto del canonico Malchiostro che vedesi nel fondo.

Sulla base della colonna presso la Vergine, è lo stemma dei Malchiostro (una mano che tiene i gambi di tre fiori) e le iniziali B. M. sotto di essa.

1520 — Perviene in questo tempo al Duca notizia d'una « gazzella » veduta nel Palazzo di Giovanni Cornaro a Venezia.

Per mezzo del Thebaldi ne fa chiedere un ritratto a Tiziano il quale accetta. Ma al momento di mettersi all'opera la sa morta e

s'offre di ispirarsi invece ad un disegno dell'animale, fatto da Gian Bellino.

1520, maggio 29 — Il Duca al Thebaldi: « Procurate di parlar subito a Titiano, e ditegli per parte nostra che quanto più tosto può ci ritragga dal naturale et come è proprio uiuo uno animale chiamato gazella che è in casa del m.ro Joanni cornero et lo ritragga in tela tutta Integra, usandoli bona diligenza, et poi ce lo mandi subito auisandoci del costo » (Cfr. Campori, *Tiziano e gli Estensi,* in *Nuova Antologia,* id., pag. 590).

1520, giugno 1 — Risposta del Thebaldi: « ...subito m.ro Titiano et io siamo stati à casa del m.ro Georgio Cornaro per uedere la Gazella uiua la quale Vostra Extia desideraua hauere ritracta dal naturale in tella... ci ha dicto che essa Gazella è morta. Dimandandoli Jo de vedere la pelle, ci ha adducto per conteste uno suo servitore, come la p.ta Gazella fu gettata morta in Canale: et parlando tuti tri del dicto animale, che Vostra Ex.tia desideraua hauere retracto epso m.º hier.º, Ci ha mostro uno quadro de mani del quondam Joanni Bellino oue è picto inter coetera, una Gazella picciola, Ma m.ro Titiano dice, chella redurà in forma grande, et naturale similima. Si che Vostra Extia commandi, che m.ro Titiano è parat.mo ad exequire il tuto... » (Campori, *Notizie della Manifattura Estense della maiolica e della porcellana nel sec. XVI,* pag. 11-12).

1520 — Tiziano fa disegni per vasi di maiolica e si interessa della loro esecuzione, per incarico della Corte Estense.

Alfonso I d'Este vuol compiere la sua collezione di maioliche, e incarica Tiziano di eseguire i disegni, d'informarsi se le fornaci di Murano sarebbero in grado e potrebbero fornire maioliche pregiate come i loro vetri e di pensare alla fondazione di una manifattura di maioliche nella sua capitale. Tiziano invia a Ferrara un uomo idoneo, un maestro doratore, ed eseguisce le ordinazioni ducali.

1520, gennaio 20 — Il Duca al Thebaldi: « Noi haiimo ordinato a Tuciano pictore, che ci compri alcune cose in Venetia dicendogli chel si reduca da voi per li denari che si hauranno a spendere: se ui trouarete. Il modo: pagateli Et datice poi auiso della spesa, che haurete fatta, perchè vi faremo satisfare: se non parlati con Julio Saracino che lui pagarà. Oltra di questo perchè dicto Tuciano ci deue fare fare alcuni lauorieri à Murano. E noi desyderamo molto di essere bene seruito volemo che siate seco, et che vi pigliate cura che si facciano. Et siano belli » (Campori, *Notizie della Manifattura Estense della maiolica e della porcellana nel secolo XVI*, pag. 11, e Campori, in *Nuova Antologia* cit., pag. 589).

1520, gennaio 28 — Thebaldi al Duca, per dare notizia d un vaso di terra fatto fare da Tiziano, delle loro ricerche a Murano per far fare i vasi ordinati e per promettere sollecitudine (Campori, *Notizie della Manifattura Estense*, ecc., p. 11-12, e *Tiziano e gli Estensi*, pag. 189).

1520, gennaio 31 — Lo stesso annuncia al Duca che il mastro di vasi ha promesso di fornire 12 vasi di vetro, e i bicchieri ordinati « da sabato a octo ».

1520, febbraio 5 — Ancora gli stessi: « Hogi m.ro Tutiano mi hà dicto, come cha' reducto uno m.ro Joanni del Verde, vechio che dora, che uenirà a servire la Ex.tia Vostra in dorare quello suo quadro et ha promisso di partire de qui la prima giornata de quadragesima... m.ro Tutiano me hà dicto chel ha concluso mercato col m.ro delli vasi de petra. Ciascuno de li grandi il paga cinque marcelli et mezo, che sono l. 1, 7. 6. m. Delli piccioli autem, il m.ro non ha voluto concludere altro, per che gli ha dicto che bene seranno dacordo. Tuti li 22 grandi sono facti à questhora gli resta sol ponerli li suoi manichi, poi depingerli et cocerli. Li piccioli presto se faranno et di modo, che Tutiano et Jo Judichiamo, che in minore

tempo se hauerano tuti, che non ce disse il m.ro che fio de tre mesi » (Campori, *Nuova Antol.*, vol. XXVII pag. 589; e *Notizie storiche e arte della maiolica*, p. 22).

1520, febbraio 11 — Il Thebaldi dà conto di una gita a Murano, con Tiziano e consiglia il Duca a temporeggiare per avere una buona esecuzione (*Nuova Antol.*, p. 589).

1520, febbraio 20 — L'ambasciatore estense annuncia al suo signore la consegna di 10 vasi di vetro.

1520, giugno 1 — Il Thebaldi invia finalmente 11 vasi grandi e altri 11 minori e 20 piccoli « de maiolica cum li sui coperchi che ha facto fare p.to m.ro Tutiano per la speciaria della Extia Vostra » (V. Campori, *Nuova Antol.*, pag. 590, e *Notizie della Manif.*, pag. 11-12).

1520 — Tiziano torna alla Corte di Ferrara per riparare ai danni prodotti da una cattiva verniciatura su una tela da lui dipinta, danni che avevano alterato le tinte in più luoghi. E si lascia trascinare a prometteie altri lavori.

1520, maggio 28 — « Io ho dicto à magistro Titiano, come la Ex.tia Vostra à facto dare la vernice alla tela sua, et chella si scopre esser discorolata in multiloci et secundo p.ta Vostra Ex.tia mi commette per le sue de 22 del presente: Adepso Titiano è dispiaciuto grandemente tal noua, et dice, che, per resposta non scia, che dire altro, se non, che quando alla Ex.tia Vostra piacerà chel vengi a quella, deposta ogni altra facenda, il uenirà, et remediarà al tuto de bono modo. Me ha dicto anchora p.to Titiano che par de ricordarse, chel restaua dare uno poco de azuro alla sup.ta tela et che se Vostra Ex.tia uorà, chellui uengi a quella per la prima causa, epsa facia promisione de uno poco de bono azuro, afine, chel possi finire questa et quella parte della tela, oue non sta bene » (Cfr. Campori, *Nuova Antologia,* vol. XXVII, pag. 589).

1520 — Tiziano dipinge un *San Sebastiano,* destinato al Legato pontificio Altobello e conteso dal Duca Alfonso.

La fattura di quest'opera (ora parte del polittico di Brescia in S. Nazaro e Celso) lo allontana dall'attendere al compimento del *Baccanale* e dal mantenere la promessa di dipingere il *Bacco ed Arianna* per lo Studio ducale.

Nuove violente proteste di Alfonso I per l'indugio a cui Tiziano risponde, scusandosi coll'affermare di non aver ricevuto nè telaio, nè tela e promettendo per la prossima Ascensione, mentre cede alle insistenze dell'Ambasciatore estense che desidera pel suo signore il *San Sebastiano,* destinato ad Averoldo. Ricevuto « telaro e tella » Tiziano promette di fare e di consegnare al Duca il *San Sebastiano,* ma quel Principe, per timore d'inimicarsi il Legato Averoldo, muta pensiero. Occorre giungiamo al gennaio 1523 per aver notizia di un'opera consegnata alla Corte di Ferrara.

1520, novembre 17 — Minute di Lettere Ducali a Giacomo Thebaldi. Il Duca ordina all'Ambasciatore estense di recarsi da Tiziano a protestare per le mancate promesse (Cfr. Campori, *Tiziano e gli Estensi,* pag. 10).

1520, novembre 25 — Il Thebaldi ad Alfonso: « Hogi ho exposto a magistro Titian[o quel che] mi commette per le sue de... del presente circa il non hauere obseruato a que... de quelle, chel gli promise in la partita, chellui fece dalla Ex.tia [vostra] specie de quella tela, etc. Al che epso Titiano mi ha respost[o che la] tela non è facta per che lui non ha mai hauto ne tela ne telaro... alcuna della longeza, et grandeza de quella, siccome gli fu [promisso] darli facendomi grandi sacramenti, che llui haueua statuito de fare [alla] p.ta vostra Ex.tia in epsa tela tuto quello, chel scia nella arte [sua]. Ma vedendo, chel non gli era mandato cosa alcuna dice chel... Ex.tia Vostra non curasse de hauere più sue opere: Subiungendomi [che se] gli fa mandare dicti telaro, et tela, il darà subito princ[ipio a di]pingerla, et se forzerà de hauerla finita a questa Ascen[sione] che uenirà, et spera de fare cosa, che piacerà à p.ta Vostra Ex.tia. Dice anchora, che Vostra Ex.tia se po ricordare, chellui fece l[e pro]misse

condictionatamente, però non merita de queste, ne de que... Havendo Jo inteso, chel fa una tauola da Altare al R.mo L[egato] che già è come finito uno S.to Sebastiano, del quale multo se n[e parla in] questa terra per essere pictura bellissima, subridendo dissi al Titiano le formale parole, Queste nostre ragioni non sono me... rate, che siano le picture nostre, Ma poteti ben meco confessare i... che haueti gustato delli dinari de questi preti, voi teneti p... de mio Patrone et de tuto homo? Epso mi respose, che per [vostra Ex.tia] il faria monete false, et chel è per non manchare mai de... [osse]-quent.mo. Seruit et summa gratia gli è il sapere satisfare a quel... Di poi gli dimandai sel era uero, chel hauesse facto uno St. [Sebastiano di] quella tanto Ex.tia, chel uien predicato. Il mi respose chel [ha] ben facto uno S.to Sebastiano grande, come il Naturale, et... suo studio per fare la meg... presente giorno, et chel gli era... tuto, giurandomi, che p... to gli dona ducento ducati per tuta... a tauola, ma che questo S.to [Seba]stiano uale tuti epsi 200 duc.i, Replicandomi che ne per Preti ne [per f]rati era mai per partirse dal seruizio de Vostra Ex.tia et per stare giorno et nocte col pennello in mane per seruirla, et infinite altre [pa]role per certificarmi, chel non è meno uno quanquo de quello che è dicto sup.a [N]on altro in la bona gratia de vostra Ex.tia. Epso et Jo sempre se[re] commandemo ».

1520, dicembre 1 — Sempre dal Thebaldi al Duca: « ..Heri fui a uedere la pictura di S.to Sebastiano, che ha facto m. Titiano et iui trouai multi de questa terra, quali cum grande admiratione la uedeuano, et laudauano, et epso disse à tuti « Noi, che eramo iui, chellera la megliore « pictura, chel facesse mai, partito che furono alcuni gli « disse in discorso, chel era gettato uia questa pictura a « darla a prete, et chella porte a Brixia, terra etc. confor- « tandolo à darla alla Ex.tia Vostra quando quella gli

« piacesse de hauerla. Lui me ne respose, chel non sa-
« peria qual partito pigliare per fare questo furto, al
« che rosposi che Vostra Ex.tia ben ce insignaria poi il
« modo, et gli ricordai, chel se potria subito dare prin-
« cipio ad un altra simile; et poi uno giorno uoltarli il
« capo, una gamba, un brazo etc.». Lui me respose essere paratissimo per fare ogni cosa pure chel possa, et sapia, che sia grata alla Ex.tia Vostra; et cum questo me departi, et disselli, che voleuo scrivere il tuto a quella. La dicta figura è attachata cum uno brazo alto, et uno basso ad una colonna, et tuta si torze, et dimodo, chel selli uede quasi tuta la schena, et in ogni parte della persona mostra hauere passione per una sol saetta, chel hà nel mezo del corpo, Jo non hò gia Judicio, per che non me intendo do designo, ma mirando tute le parte, et musculi della persona a me pare che sia similima ad un corpo da Natura creato et morto. Per la tauola che conuien andare stretta gli manca una puncta de gombedo, et uno pezo della mane stancha, ma p.to Titiano dice, chel gli faria una gionta de quatro ditta de asse, et finiria il tuto: La Exta Vostra mi aduisi quanto uole, che in ciò se facia, et quando uoglia che questa praticha se facia, epsa Vostra Ex.tia non ne parli cum persona, che per inuidia, ou per gratificarsi il Legato, non ge lo facesse intendere per chel ce ocellaria, Noi, et la leueria de mani de Titiano etc. » (Cfr. Campori, *Tiziano e gli Estensi*, pag. 591-92).

1520, dicembre 6 — Il Thebaldi riferisce proponimenti di devozione di Tiziano al Duca.

1520, dicembre 20 — Sempre l'Ambasciatore: comunica alla Corte da cui dipende d'aver consegnato a Tiziano « la tela et telaro » di dover trasmettere i ringraziamenti « delli venticinque scuti [ch] ella ha' commisso » e informa intorno alle vicende del quadro di *S. Sebastiano:* « [Io] non

faria la truffa, che ti ho' promisso fare al Legato, Ma lo facio uolentieri quando così gli piacia, et quando la Ex.tia Sua mi pagi [et] S.to Sebastiano sexanta Ducati, Jo restarò satisfact.mo da quella, et mi ha redicto, come in la palla, chelli fa fare dicto [L]egato, non gli ua altro, che tre figure grande, epso legato in una figurina picciola, et uno pezo de uno hebreo, et gli dona [2]oo ducati, Jurandomi, chel dicto S. Sebastiano uale li 200 Duc. [In]fine Lui è disposto darlo a Vostra Ex.tia, et delli 60 duc.i mostra [che] si contentava: et mi ha' etiam dicto, che quando quella il uoglia, Jo facia [grati]a de hauere subito resposta affine, chel possi cominciarne uno [a]ltro per il Legato, et promette de darlo a Vostra Ex.tia cum ladjunta [che]l bisogna fare, a questo Carnavale » (Canc. Duc., Archivi varî, Pittori).

1520, dicembre 23 — Lettera del Duca al Thebaldi: « ... faciate intendere a Titiano che hauendo noi pensato sopra quella cosa del S.to Se[b] ci risoluemo di non uoler far questa ingiuria a quel R.mo legato: et c[he] esso Titiano pensi pur di seruirci in quellopera che dee far perchè per hora non lo grauamo ad altro che a questo... » (Campori, *Tiziano e gli Estensi*, pag. 593).

1521 — È a Conegliano a dipingere la facciata della Scuola di Santa Maria Nuova, e riceve in compenso una casa.

Sul rovescio di un disegno della Collezione dell'Accademia di Düsseldorf noi troviamo le seguenti parole: « Del 1521 fui chiamato a Conigliano dalla Scola de Santa Maria Nova p̄ dipingeli a fresco la facciata di detta Scola, et per premio de le mie fatiche mi fu allogata una casa posta in contra all'Arfosso la qual casa era di ragion di ditta Scola, qual casa deve esser liberamente di me Titian di Vecelli di Cadore, de' miei eredi p̄ sempre et in perpetuo come apar dal istrum. Et detta Cassa l'ho tutta dipinta dentro e fuori de mia m... » (Cfr. Cavalcaselle, vol. I, nota 1 a pag. 209).

1522 — Tiziano eseguisce per le Procuratie il ritratto di Jacopo Soranzo, procuratore.

La tela, ora alla Galleria dell'Accademia a Venezia, ebbe varî rimaneggiamenti; nuova la parte superiore, porta l'iscrizione pure

ridipinta: JACOBUS SUPERANTIO MDXXII, mutata in MDXXIII (Cfr. Cicogna, *Iscrizioni venete*, vol. II, pag. 58 e vol. IV, pag. 360; Zanotto, *Pinacoteca dell'Accademia veneta*, Venezia, 1834).

1522 — Dipinge il ritratto del Doge Antonio Grimani.

Narra il Vasari (tomo VII, pag. 437) che Tiziano « ritrasse di naturale il principe Grimani ed il Loredano ». Così il Ridolfi (*Le meraviglie*, vol. I, pag. 213). Ma nulla dicono i documenti, e nessun ritratto di questo Doge è attribuibile a Tiziano. Questo del Grimani pel Palazzo Ducale fu distrutto da un incendio.

1523, giugno 3 — Tiziano riceve venticinque ducati per ordine dei Capitani del Consiglio dei Dieci dall'Ufficio del Sale (Cfr. Lorenzi, *Monumenti*, ecc., pag. 176-177).

1521-1523 — Più inafferrabile che mai, il nostro Pittore non risponde agli appelli del Duca Alfonso, perchè probabilmente occupato agli affreschi di Conegliano.

Nel 1522 pare che Tiziano avesse eseguito « il quadro d'una donna ».

Tiziano, nuovamente sollecitato al lavoro per l'esecuzione del *Bacco ed Arianna* della Corte di Ferrara, è invitato a recarsi colà. Con lo strattagemma dell'invito ad unirsi al suo seguito per una visita a Roma in omaggio al Papa, Alfonso spera di attrarre a sè l'Artista. Ma le lagnanze e le ambasciate, ora supplichevoli ora violente, si prolungano fino al 30 gennaio 1523 in cui un conto conferma la consegna a Corte di un'opera e note di pagamenti del « Memoriale delle spese » dicono che l'oste del Castello di Ferrara dà il vitto ai servi di Tiziano. Questi è qui giunto il 3 febbraio, proveniente dalla Corte di Mantova ospite di Federico Gonzaga (Campori, *Tiziano e gli Estensi*, pag. 16-17).

1521, maggio 10 — Lettera dell'Ambasciatore estense ad Alfonso I, per riportare un'intervista di Tiziano che continua a promettere compimenti di lavoro, ora, così come farà in dicembre. Lo stesso al Duca: riferisce le promesse fatte a Tiziano per indurlo a venire alla Corte di Ferrara e la proposta di ammetterlo al seguito del Principe durante il suo viaggio a Roma (Campori, *Tiziano e gli Estensi*, pag. 593).

1521, dicembre 26 — Lettera del Duca al suo dipendente: egli approva il suo operato ed insiste affinchè Tiziano « uolendo venire, uenga presto... » (Cancelleria Ducale, Archivî varî, Arti belle: Pittori).

Lettere dell'Amb. Estense al Duca:

1522, gennaio 1 — « Titiano non è anchora tornato per quanto dicono li sui di casa: ogni giorno mando a uedere sel è tornato quantunque habia lassato ordine ali... sui, che le dicano, che subito il vengi a me... ».

1522, gennaio 3 — « Questa sira ho inteso dire, che Titiano è gionto, ma indisposto: dimane andarò a lui; et scriuerò poi il tuto a Vostra Ex.tia » (Cfr. Campori, *Tiziano e gli Estensi*, pag. 594).

1522, gennaio 4 — « Sum stato a trouare Titiano quale non hà febre alcuna, in facia è bene, alquanto sbattuto ma dubito che le damiselle, che ogni qual giorno epso ritrà in diuersi acti, non siano quelle chel mettano in appetito et mag[is] p[ars] più che non comportano le debile forze de la complexione sua: bene epso me lo nega etc. Epso dice, che cum serà qui noua, chel nouo Papa sia allecto non le suprgiongendo altro, subito montarà in burchio et uenirà cum animo de fare compagnia a la Ex.tia Vostra a Roma et credo, chel non portarà seco la tela de quella, Jamen potria mutarse... non me l'affirma » (Cfr. Campori, *Tiziano e gli Estensi*, pag. 594).

1522, gennaio 17 — Per eccitare l'attività di Tiziano l'ambasciatore suggerisce al Duca di Ferrara di fargli « etiam mandare qualche scuto, affine che epso habia da spendere ».

1522, agosto 31 — Il Thebaldi al Duca: « Heri vidi la tela de Vostra Ex.tia, nela quale sono dece figure, il Carro, et Animali che lo tirano et m.ro Titiano dice, chel pensa di colorire il tuto ne l'acti, che sono. Ma leuan[n]o altre teste, et paesi, ch'epso reputa facile, et de poco tempo,

et mi dice, che à la più longa longissima per tuto Octobre proximo che uenirà, l'haverà finito il tuto... ».

1522, ottobre 14 — Ancora e sempre proteste del Thebaldi per la lentezza con cui procede il lavoro (Campori, *Tiziano e gli Estensi,* pag. 596).

1522, dicembre 9 — Dice il Thebaldi: « Hogi magistro Tiziano m'ha impignato quella sua fide, che ommino uenirà à l'Ex.tia Vostra uanti le feste proxime di Natale — et l'ho dicto, chel porti seco uno quadro d'una donna, chel ha facto qui, per che Vostra Ex.tia, m'ha dimandato sel lo porterà. Epso m'ha resposto, che non lo portarà seco, Ma quando serà à lei, et ueda, che Vostra Ex.tia pur desideri de vederlo, lo mandarà qui a pigliare poi... » (Cfr. Campori, *Tiziano e gli Estensi,* pag. 596).

1522, dicembre 16 — Parla di sollecitazioni fatte a Tiziano e quest'ultime, finalmente, paiono proficue perchè sotto la data:

« 1523, gennaio 30 », si trova nel « Memoriale delle spese »: « A Piero de Fiornovello spenditore de la Corte lire tre, soldi tredexe m. e per lui alinfrascripte persone per linfrascripte caxone videlicet lire tre m. adamadeo nochiero per havere conducto da V[enetia] a Ferrara una tavola che ha mandato m.ro Tutiano a lo Ill.mo s. n. soldi, 8 a Filipo da Francolino per haverla portata da francolino a ferrara in spala, et soldi 5 m. a Squaino Cerzatero per havere portato da Francolino a Ferrara lo forziero de dicto m.ro Tutiano apare madato L. 3, s. XIII d. » (Archivio di Modena, Cam. Duc., registro col titolo 1523 « Jornale de Uscita de la Camara », z-z-z-z, a carte 11).

1523, luglio — Tiziano si decide finalmente a riprendere il lavoro nella Sala del Gran Consiglio.

1522, agosto 11 — Deliberazione del Consiglio dei Dieci che invita il Pittore a compiere la tela quarta, a cominciare

dalla porta, nella Sala del Gran Consiglio, non più tardi del 30 giugno prossimo, sotto pena di perdere la patente di sensale, e di restituirne le anticipazioni dell'Ufficio del Sal (Lorenzi, *Monumenti*, pag. 195).

1522, ottobre 14 — Il Thebaldi narra al suo signore che Tiziano finisce « il doppo desinare » il *Bacco ed Arianna* per la Corte di Ferrara « perchè la matina attende in sala grande del Consiglio » (Lettera di A. Thebaldi al Duca Alfonso, Archivio di Stato di Mantova, Arch. Duc., serie Arti belle, Pittori).

1523, luglio 30 — Nei decreti del Consiglio, sotto questa data leggonsi alcune parole con cui si dichiara che solo in questo mese Tiziano si è deciso a dar mano al lavoro ordinatogli (Lorenzi, *Monumenti*, pag. 175; Cavalcaselle, op. cit., vol. I, pag. 226).

1523 — Inizio dei rapporti di Tiziano con Federico II Gonzaga, marchese di Mantova.

La prima opera eseguita per questo nuovo Mecenate, fu un *Ritratto* di cui non si ha notizia della persona rappresentata.

Mentre il Pittore è a Mantova, il nuovo protettore si disputa con Alfonso d'Este il grande Artista.

1523, gennaio 25 — Lettera di Giambatt. Malatesta al Marchese Gonzaga Federico: « ...El latore presente è M.ro Ticiano excellentissimo nell'arte sua e anche modesto, et gentil persona in ogni cosa; quale ha postposta molte sue opere di momento per venir a basciar la mano a V. E. secondo che lei s'è degnata farlo ricercare per me: unde non mi pare altrimenti raccomandarla a quello. Venetiis, dic. XXV januarii, MDXXII » (Dagli Archivî mantovani. Cfr. Cavalcaselle, op. cit., pag. 248, vol. I).

1523, febbraio 3 — Federigo Gonzaga ad Alfonso I d'Este: « Ill.mo et Ex.mo D.no avuncule et pater observan.me Havendo io ricerc[ato] M.ro Tyciano exhibitor presenti ad volermi par alcuni lavoreri, lui m'ha risposto non

potermi servir al presente dicendo che l'ha promiss[o] di far alcune cose a V. Ex.ª le quali hanno bisogno di longo tempo: Et per questo lo mando alla obedientia di quella. Ma la prego ben che la voglia remandarlo subito et compiacermi di lui fintanto che lhabbi expedito l'opera chio vorrei chel facesse il che sera per pochi giorni: et subito satisfatto che lhabbi a me se ne venira al servitio de la prefata V. Ex.ª la quale in cio mi fara singularissimo piacere. Et a lei molto me raccomando. Mantuae, iij februarij 1523. F[ili]us et Nepos Federicus March[io] Mantuae S. R. E. Capit^s gnal[is] » (Archivio di Modena, Canc. Duc. Principi Esteri, Mantova, Busta 2).

1523, agosto 21 — Braghino Croce di Correggio, Ciambellano e inviato speciale del Marchese di Mantova a Venezia, al suo Signore per comunicargli la consegna del « giupone » offerto a Tiziano per propiziarselo e per dargli notizie del « ...ritrato qual'è cosi bello » che il nostro Artista stava facendo per lui (Archivi di Mantova. Cfr. Cavalcaselle, op. cit., pag. 250, vol. I).

1523, augusti 15, Mantue — Il Marchese Federico Gonzaga e Giambattista Malatesta: « ...havemo avuto il quadro che ne ha mandato M^ro Tutiano, che m'è molto piaciuto » (Archivi di Mantova. Cfr. Cavalcaselle, pag. 250, vol. I).

1523 — Termina la *Madonna di San Niccolò* pel chiostro di Santa Maria ai Frari; ora in Vaticano.

Marin Sanudo (*Diario* del 1523, nel Manoscritto del Cicogna, e note dell'Anonimo del Tizianello) visitò la pala quand'era esposta ad entusiasmare il pubblico, ed aveva la primitiva forma arcuata, ridotta modernamente in quadra.

1523 — È fama che Tiziano affrescasse in quest'anno il *San Cristoforo* del Palazzo Ducale, dipinto ai piedi della scala che dagli appartamenti del Doge va al Senato.

Per ordine del Doge Andrea Gritti egli ebbe l'incarico, vuolsi per celebrare l'arrivo dell'accampamento francese presso Milano,

a S. Cristoforo, per cui il Marchese di Pescara fu distolto dal proposito di divergere le acque della Laguna per catturare la Serenissima.

1524 — Nasce in quest'anno il figlio Pomponio.

M. P. Aretino, *Lettere:* Pietro Aretino a Pomponio Monsignorino, Di Venezia in data 26 novembre 1537: « ... Si che venite via, chè nel far, coi tredici anni ch'avete, parecchie marende de l'ebraico... ».

1524-25 — Nuovi rapporti di Tiziano con la Corte di Ferrara.

Poichè nella primavera del '24 Tiziano, ammalatosi, non può recarsi a Corte, continuano i richiami del Thebaldi: il carteggio riferisce dal marzo al novembre lunghe interviste dell'Ambasciatore che vuol distogliere l'Artista dal temporeggiare. Finalmente, giunto a Ferrara verso la fine del novembre, Tiziano si trattiene parecchio, salvo un breve ritorno pel Natale. I registri dei conti annotano pagamenti di colori, fatti per ordine del Duca, pei lavori del Pittore. Nessuna notizia, però, ci è pervenuta riguardo alle opere di questo periodo.

1524, marzo 14 — Giacomo Thebaldi ad Alfonso I: L'ambasciatore estense riferisce al suo Signore notizie della salute di Tiziano tormentato da febbre e parla della di lui promessa di giunger presto a Corte (Cfr. Campori, *Tiziano e gli Estensi,* pag. 597).

1524, marzo 25, aprile 6, 7 — Ancora il Thebaldi che invia nuove intenzioni di partenza del Pittore.

1524, aprile 16 — « ...un gargione de m.ro Titiano m'ha data la qui inclusa che le manda... ».

1524, novembre 9 — « ... Le mando ancora quella de m.º Titiano hauuta tandem... » (ogni lettera è tratta dal Campori, *Tiziano e gli Estensi,* pag. 596-97).

1524, novembre 29 — Finalmente Tiziano s'è imbarcato, ma l'Ambasciatore dubita ancora: « Et sin che non hauerò aduiso de la sua gionta costì, non sum per crederlo... ». Non

ancora arrivato (riferisce), prega d'essere rilasciato pel Natale, assicurando un pronto ritorno ed un lungo soggiorno (Campori, op. cit.).

1525, gennaio 14 — « ...a lo offitio de lamonetian lire vintiquatro, soldi sedexe m. e per lui al sp.le Julio dal Saraxino per lo pretio de onza una de azuro luj ha comprato et mandato de V. consignato a m.ro Tuciano per fare quadri per lo Ill.mo s. n. et per lo dicto a Francesco de Vicenzi banchiero contanti aparem andato 117, L. 24, soldi 16, denari ». (Archivio di Stato di Modena, Cam. Duc., « Giornale de la uscita de la Cam. Duc. », segnato AAAAA, a carte 6).

1525, aprile — Andrea Gritti nomina Matteo Soldano, cognato dell'Artista, all'ufficio di cancelliere a Feltre e a Gregorio Vecelli, suo padre, dà la carica di « Vicario delle Miniere ». (Patente: « Dat in N.ro Dm. Palat.o die 24 Ap.lis, Inde XIII, 1525 »).

1525 — Relazioni di Tiziano col Giorgione.

Annota Marc'Antonio Michiel che nella giorgionesca *Venere*, ora a Dresda, « lo paese et Cupidine furono finiti da Titiano ».

1526 — Tiziano compie la *Madonna* di Casa Pesaro per la chiesa di S. Maria Gloriosa dei Frari: la pala era stata iniziata da sette anni per ordine di Monsignor Jacopo de' Pesaro, vescovo di Baffo.

Ricevute di Tiziano, fino al saldo completo della pala stessa.

1519, aprile 28 — « In Ven.a Ricevo io Ticiano depentor de la S. di Monsignor Vex.o di Baffo pa ca' Pesaro duc. 10 per parte di una pala, che io ho a far a sua S. in la gesia de li Frati Minori » (Selvatico, *Guida di Venezia*, Venezia, p. 181).

1519, giugno 12 — « Adì 12 giugno ricevei dal m.o Signor sopradito duc. 10 a conto ut supra ».

1519 — « Adì 13 Septembrio... Ricevei dal m̄ō Signor sopra Duc 15 per conto ut supra ».

« It. adì deto recevj da sua S. per il Telaro di legno, per tela, per fatura di dito telaro Duc. sie (6) et io Ticiaō scripto ».

1522 — « It. adì 13 April... ricevi io Ticiano sopradito qui in cassa mia da el soprad.º Re.mo Mōsignore duc. diexe a lire sie e soldi 4 ».

« It. adì 5 Majo... Ricevi io Ticiano dal soprad.º duc. 10 a L. 6 sol. 4 ».

« Adì 9 Septembrio... contadi da el R.mo Mōsignor duc. diexe ».

1525 — « A dì 20 Zugno... Riz. io Tician sopradito duc. quindese ».

1526 — « Adì 30 april... Contadi ut supra da el R.mo mō S. duc. 16 ».

« Adì 27 Magio... Riz. io Ticiano soprascrito el compito pagamento della Palla » (L'originale è presso la patrizia famiglia Pesaro. Cfr. Cavalcaselle, op. cit., vol. I, pag. 278).

1527, giugno 22 — Tiziano offre al Marchese Federigo Gonzaga i ritratti di Pietro Aretino, allora segretario di Giovanni de' Medici, e del defunto Girolamo Adorno, ambasciatore dell'Imperatore Carlo V a Venezia.

Tiziano a Federigo Gonzaga: « De Venetia a XXII de giugno Ex.mo Signore: Sapendo quanto V. E. ami la pittura et quanto la esalti, come si po' vedere nei meriti di Mess. Julio Romano, et perchè sempre desiderai di piacervi, essendo qui venuto Mess. P.º Aretino, anzi San Pauolo in predicare la laude di V. E., l'ho ritratto, e perchè so ch'amate un tanto servitore per tante sue vertù, ve ne faccio un presente.

« A presso havendo io la bona memoria del S.r Girolamo Adorno, il quale adorava il Marchese di Mantova, et perchè fu qualificato gentilhomo, di quello anchora seti presentato, et benchè non sieno doni da un tanto signore, nè di maestro troppo sufficiente, aceptate la fede di Tutiano et tenetegli finchè secondo la qualità del mio ingegno vi manderò una cosa che forse vi satisferà, così degnate

acceptarli per vostra cortesia, ricordandosi che sempre gli fui e son servitore, et a V. E. baso le mani a... » (Archivio di Mantova).

1527, « alli 8 di julio » — Da Mantova Federigo all'Aretino per accusargli ricevuta delle due tele di Tiziano, esprimergliene grazie e promettere una ricompensa pel pittore (loc. cit.).

1527, « alli 8 di julio » — Da Mantova. Ancora Federigo che si rivolge a Tiziano, riconoscente e pronto ad offrirgli la sua protezione (ogni lettera proviene dall'Archivio di Modena. Cfr. Cavalcaselle, op. cit., pag. 284-86).

1527, agosto 6 — Lettera dell'Aretino al Gonzaga per ricordargli la promessa di gratificare Tiziano (*Lettere* di M. P. Aretino, vol. I, in data 6 agosto 1527).

1527, ottobre 11 — Risposta del Gonzaga:

« Circa il Tuciano io non mancarò di fargli in breve qualche demonstratione de sorte che potrà conoscere in quanto bon conto io lo tengo et quanto m'è grato » (Archivî di Modena, Cfr. Cavalcaselle, op. cit., vol. I, pag. 288).

1528-29 — Rapporti di Tiziano con Alfonso d'Este.

L'artista va di frequente a Ferrara: fra una gita e l'altra visita pure la Corte di Mantova, ma si ignorano le opere di questo momento della sua attività.

1528, gennaio 15 — « 15 lire ad un carrettiere » per avere ai dì 15 gennaio 1528, portato a Francolino « Maestro Tutiano »; il Pittore che va a Venezia (Campori, *Tiziano e gli Estensi*, pag. 19).

Così più tardi il Thebaldi riferisce al Duca che Tiziano prometteva di veleggiare il Po con Guglielmo mandato da Alfonso per comprar leopardi a Venezia e si lagnava del trattamento meschino avuto da una Corte che non aveva pensato al sostentamento della sua famiglia durante la sua assenza e agli abiti con cui comparire a Corte. Poi nuove proteste per 100 ducati ricevuti a pagamento di tre tele, mentre questo sarebbe il valore di ognuna (Cavalcaselle, op. cit., pag. 290, vol. I).

1529, gennaio — Le *Cronache Ferraresi* dicono Tiziano nuovamente a Corte; accompagnato da non meno di cinque persone, il cui vitto e le razioni venivano date a regolari intervalli dal 27 gennaio al 27 febbraio e dal 28 aprile al 18 giugno (Cfr. Archivio di Modena, Camera Ducale, Amministraz. Cantina. Registro: « Libro de la Chamera de la Corte », segnato T, in data ultimo febbraio 152 9 e 28 aprile).

1529, marzo 13 — Lettera del Duca di Ferrara al Marchese di Mantova, per raccomandare caldamente Tiziano che sta per recarsi presso quella Corte (Cfr. Campori, *Tiziano e gli Estensi*, pag. 19-20).

1529, giugno 16 — Il Duca al Doge Andrea Gritti per ringraziarlo « de la gratia chella mha fatto di lasciarmi usar lopera di Titiano questo tempo che è stato qui meco... » (Archivio di Stato di Modena, Canc. Duc., Archivî per materia: Pittori, busta 4).

1529, giugno 12 — Tiziano al Marchese di Mantova, per ringraziarlo della larga ospitalità ricevuta e porsi ai suoi ordini (Cfr. *Lettere inedite di alcuni illustri italiani*, Milano, 1856, *Per nozze Cavriani Lucchesi-Palli* del Can. Braghirolli).

1530 — Il nostro Artista termina in quest'anno il celebre quadro di *San Pietro Martire* per la Confraternita omonima, il cui altare trovavasi nella chiesa di San Giovanni e Paolo a Venezia.

Desiderando di mutare un vecchio quadro d'altare di Jacobello del Fiore, la Confraternita invitò, fin dal 1528, tutti gli artisti che erano in quel momento in Venezia, a mandare i disegni per una pittura che rappresentasse la *Morte di San Pietro Martire*. Concorsero, con Tiziano, il Pordenone ed il Palma; ma l'incarico toccò al nostro Artista che vi lavorò parecchi anni, ma, al momento della consegna ebbe dissidî con la Confraternita pel pagamento. Finalmente si pattuì, a consegna fatta, avvenuta il 27 aprile 1530, di consegnare

a Tiziano per quest'opera una somma eguale a quella pagata dal Vescovo di Pafo per la *Madonna* di Casa Pesaro. La tela, posta per alcuni restauri nella cappella del Rosario, fu distrutta nel fatale incendio del 16 agosto 1867, ora è sostituita da una copia, attribuita al Cigoli.

1530, aprile 27 — Contratto fra Tiziano e la Confraternita di S. Giovanni e Paolo:

« In Christi Nomine Amen. Anno Nativitatis eiusdem millennio, quingentesimo, trigesimo (1530), Indictione terzia, die vero vigesimo septimo, mensis aprilis. Cum ita sit prout a partibus infrascriptis expositum fuit realiter inter Dominum Gastaldionem et conpatres St. Petri Martyris Ecclesia Dominorum patrum Minorum Johannis et Pauli Venetum ex una et Magistrus Titianum de Vecellis pictorem partibus ex altera din tractatum et tandem conventum predictus Magister Titianus ipsi Scholae et Confraternitate pingere et construere deberet quandam palam supra et ante altare prefacti Martyris ponendam et erigendam quam construere et pingere dixit promisisse ac deinde pinxisse et construxisse ac deinde ortae fuerint diferentiae et questiones inter prefacts partes occasione ipsius palae quas Dominus Jacobus, de Pergo, modernus Gastaldio dictae Scholae ressicare et quietare cupiens, igitur in mei Notari publicii et testium infrascriptorum presentia constitutus sponte convenit et promisit eidem Magistro Titiano ibi presenti et contentanti. R. . . . .
R... quod ipse Magister Titianus computatis legatis et promissionibus eidem Scholae ut dicitur factis a diversis personis habebit ducatos centum auri de libris sex et soldis quatuor parvorum pro ducato et id pluri quod a confratribus dictae Scholae ex alliis exigi poterit quantumcumque fuerit totum dixt ex constatatione ipsius Magistri Titiani de quo contentus sit et tacitus remanebit et tacitus remanebit prout ita se tacitum et contentum esse voluit verum si quid obsticterit quominus ipse Magister Titianus satisfactionem ut supra assequeretur...

« ...Actum Venetiis Rivo. Althi ad cancellum mei Notarii presentibus p. Matteo contento q.m Nicolai draperio et Magistro Baptista qm Petris et Luchano incisore Caligarum testibus rogatis.

Sigillo « Ego Johannes Jacobus de Bapsis q.m D. Domini Bartolomei Pubblicus ».

(L'originale del presente contratto era presso il dott. Carnelinti di Serravalle. Cfr. Sansovino, *Venezia descritta*, pag. 65; Paolo Pino, *Dialogo della pittura*, Venezia, 1548, pag. 32; Ridolfi, *Le meraviglie*, ecc., vol. I, pag. 217; Scanelli, *Microcosmo*, pag. 217; Cavalcaselle, op. cit., pag. 291, nota 1 del vol. I).

1530 — Vorrebbe Marc'Antonio Michiel che fosse di questo anno: «el Christo morto sopra el sepolcro cun lanzolo chel sostenta [che] fo de man de Zorzi da Castelfranco, reconzata da Titiano», veduto in casa Gabriele Vendramin.

1530 — Tiziano invia al Signore di Mantova copia del *San Sebastiano* che dieci anni prima aveva eseguito per il Legato Averoldo e il ritratto di Cornelia, dama d'onore della Contessa Pepoli. Intanto lavora al quadro delle *Donne nude.*

Federigo Gonzaga, per guadagnarsi il favore dell'Imperatore Carlo V, cercava di secondare la passione del suo primo segretario politico, il Covos, che, durante il soggiorno a Bologna erasi invaghito di Cornelia, dama della Contessa Pepoli, di cui Carlo V era ospite. Per questo il Signore di Mantova aveva incaricato Tiziano e Gian Bologna a ritrarre la dama per fare della pittura dono al Covos. Il quadro fu inviato nel settembre dello stesso anno.

1530, luglio 8 — Federigo Gonzaga scrive ad Elisabetta, contessa di Pepoli, da Mantova:

Loda il Pittore come eccellente artista e chiede ch'ella voglia concedere di ritrarre la sua dama Cornelia (Cfr. Gaye, *Carteggi d'artisti*, pag. 219).

1530, luglio 11 — Gian Bologna al Duca:

« Per una di V. E. intesi come era intenzione di quella che io ritraessi la « Cornelia ». Io invece ero in letto ammalato, pur al meglio che potei, vestitomi e montato a cavallo a casa della Signora Isabella me ne andai per dare principio all'opera e vi trovai M. Titian, il quale mi disse che V. Ecc.ma l'aveva mandato per fare quel che io era ito a voler fare, sì ch'io non ricercai più oltre, solo lo pregai che facesse a V. Ecc.ma fede come ch'io aveva una massella enfiata, e che tutti li denti, come esso vide, mi si scossavano in bocca per rispetto di una umidità presa in sul Te ». (Cfr. Braghirolli, *Lettere inedite*; Cavalcaselle, op. cit., vol. I, pag. 312).

1530, luglio 12 — Tiziano a Federigo Gonzaga per avvisarlo che la « Cornelia » non è a Bologna:

Ma la Sig. Isabella l'ha mandata a Nuvolara perchè ammalata. Prega il Duca di mandargli « quel ritratto che fece quell'altro pittore della detta Cornelia » da cui si ispirerà per

non ritrarre il volto sfiorito dell'ammalata. A quella andrà per gli ultimi ritocchi in caso di imperfezione (Cfr. *Lettere inedite* di Braghirolli; Cavalcaselle, op. cit., p. 313, vol. I).

1530, luglio 8 — Il Duca di Mantova, da Mantova, a Benedetto Agnello, agente di Federigo Gonzaga, affinchè doni a Tiziano 100 scudi (Dagli Archivî di Mantova).

1530, luglio 15 — Agnello comunica il ritorno di Tiziano a Venezia, perchè ammalato, e dichiara a Federigo Gonzaga di avergli dati 78 scudi e mezzo (Cfr. Cavalcaselle, op. cit., vol. I, pag. 314).

1530, agosto 6 — Benedetto Agnello, da Venetia, a Giacomo Calandra Castellano di Mantova:

« Maestro Tiziano è tutto sconsolato per la morte di sua moglie che fu sepolta hieri, lui m'ha detto che per il travaglio in che l'è stato per l'infermità di detta sua moglie, non ha potuto lavorare al retrato de la Signora Cornelia ne al quadro delle Nude, chel fa per il nostro Illustrissimo Signore qual serà una bella cosa, et crede di haverlo fornito per tutto il presente mese. Esso Maestro Ticiano desideraua soper come il Signor nostro è restato ben satisfatto del San Sebastiano... ». (Mantova, Archivio Ducale, Filza E, XLV, 3. Cfr. Pungileoni, *Giornale Arcadico*, erroneamente ascritta a Tiziano).

1530, settembre 26 — Da Mantova. Il Duca Federigo Gonzaga a Sigismondo della Torre:

« Hoggi s'è partito di qua il Mulatiere de M. Antonio Bagarotti con le arme che mandamo a Don Pedro de la Cavena et il retratto de la Cornelia del Sior Commendator Maior... » (Archivî di Mantova. Cfr. Cavalcaselle, op. cit., vol. I, pagina 316).

1530 — Secondo il Vasari: « Dicesi che l'anno 1530, essendo Carlo V imperatore in Bologna, fu, dal Cardinale Ippolito de' Medici, Tiziano, per mezzo di Pietro Aretino, chiamato là, dove fece un bellissimo ritratto di Sua Maestà, tutto ornato che tanto piacque, che gli fece donare mille scudi, de' quali bisognò che poi desse la metà ad Alfonso Lombardi ». Ma nessun documento conferma ciò.

1530, giugno — Il Pittore sta compiendo un quadro d'altare, probabilmente identificabile con la *Vergine del Coniglio* del Louvre (Lettera di Tiziano ad Isabella d'Este, da Venezia, in data 30 giugno 1530, in Pungileoni, *Giornale Arcadico*, Roma, 1831, vol. II).

1530, agosto 5 — A Venezia, muore Cecilia, consorte di Tiziano, che gli aveva dato i figli Pomponio, Orazio e Lavinia.

« VI di agosto. Da Venetia » (Lettera di Benedetto Agnello a Giacomo Calandra, succitata).

1530 — Tiziano attende alle tele di *Nostra Signora con Santa Caterina*, al *Ritratto di Federigo Gonzaga armato* e ancora al quadro delle *Donne nude*, tre opere destinate al marchese di Mantova.

Nostra Donna con Santa Caterina, con tutta probabilità la tela di Londra. Il *Ritratto di Federigo* è ora perduto, e l'ultima sua notizia si ha nel 1627 (Cfr. D'Arco, *Delle Arti di Mantova*).

1530, febbraio 5 — Giacomo Malatesta al Marchese Federico Gonzaga:

« Tuciano m'ha fatto vedere gli quadri che il fa per V. S. Quello di Nostra Donna con Santa Chaterina et l'altro delle Donne nude sono in bonissimo termine. Quello di Nostra Donna promette darlo a V. E. al principio di Quaresima, l'altro a Pasqua. Quello delle Donne al bagno è solamente disegnato. L'altro de la persona de V. S. armata vi è fatto buona parte, et molto se gli raccomanda » (Archivio di Mantova. Cfr. Cavalcaselle, op. cit, pag. 305 del vol. I).

1530, marzo 3 — Tiziano al Marchese Gonzaga:

« ...Io harei hoggi mai fornito il suo quadro delle Donne nude; ma ho tanta rogna che certo non posso muovere; ben spero fra 15 giorni o mezza quaresima darlo a V. E.... » (Archivio di Mantova. Cavalcaselle, op. cit., vol. I, pag. 306).

1530-1531 — Tiziano ideava ed il Sansovino traduceva in opera coppe ed argenterie in genere, per la Corte di Mantova.

« Lettere di Benedetto Agnello al Gonzaga » (Archivio di Mantova).

1530, ottobre 24 — M. Titiano e il Sansovino fanno pratica di ritrovare « il garzone che sappia fundere... ».

1530, ottobre 30, da Venezia:

« ... M. Titiano m'ha detto haver per le mani un garzone che sa fundere benissimo et che anche è assai bon scultore, il quale pensa che serà molto al proposito per V. E.... ».

1531, ottobre 19 — Tiziano al Duca di Mantova:

« ... et cossì per il presente cavallaro le mando salvo che il colore spelto, et una coppa d'oro et le doi de argento... riservando mandar le altre per il primo... »

1531, dicembre 13:

« ... Coppa una doro cum piede e coperchio lavorate de basso relevo la quale mando messer Julio Saraceno da Vinegia sino adi 4 di septembre 1529 et he quella che à fato fare m.ro Tociano pictore la quale costo ducati 193 computa schudi, 25 de manifattura, pesa onze 18 ½. Adì 13 di decembre 1531 » (Archivio di Stato di Modena, Camera Duc., Amministrazione ori e argenti [guardaroba], Libro argenti, dal 1505 al 1536, a carte 66).

1530-31 — Tiziano chiede ed ottiene dal Duca di Mantova il possesso del beneficio di Medula pel figlio Pomponio, che aveva votato alla carriera ecclesiastica.

1530, settembre 27 — Da Venezia: Benedetto Agnello a Jacomo Calandra, riferisce la richiesta di Tiziano per il possesso del beneficio di Medula (Archivio di Mantova. Cfr. Cavalcaselle, op. cit., vol. I, pag. 317).

1530, ottobre 4 — Ancora gli stessi:

« Titiano... habbe la lettera del sig. Conte Niccola; ma perchè allora non era in termine de poter scrivere, non le diede risposta »... (Archivio di Mantova. Cavalcaselle, op. cit., vol I, pag. 317).

1531, luglio 18 — (In *Giornale Arcadico*, 1831, e Cadorin, *Dello Amore*, pag. 37; Cavalcaselle, vol. I, pag. 324).

1531, luglio 31 — (Archivio di Mantova. Cfr. Cavalcaselle, op. cit., pag. 325 del vol. I).

Entrambe di Tiziano al Duca per supplicare e sollecitare le bolle.

5131, settembre 7 — Da Venezia l'Agnello scrive, annunciando a Tiziano la consegna della Bolla del beneficio (Cfr. Cavalcaselle, op. cit., pag. 326, vol. I).

1531, marzo — A Federigo di Mantova, Tiziano indirizza un *San Girolamo* ora non più facilmente rintracciabile fra i molti (Cfr. Cavalcaselle, op. cit., pag. 318, vol. I, cita una lettera del 5 marzo 1531, senza alcun altro riferimento).

1531 — Eseguisce una *Maddalena* pel Marchese di Mantova, che intende farne dono al favorito di Carlo V, Davalos del Vasto. Per proprio conto i Marchesi desiderano una copia dello splendido esemplare.

Si ignora quale sia l'esemplare originale delle numerose *Maddalene* e quali le vicende di questa copia dei Davalos.

1531, marzo 18 — Benedetto Agnello al Duca di Gonzaga:

« M. Ticiano ha dato principio alla S. Maddalena et dice che si sforzarà di fornirla quanto più presto sarà possibile... Venezia, 18 marzo ».

1531, marzo 19 — Il Duca a Benedetto Agnello:

« ... Ne piace che Mastro Tutiano habbia principiato la S.ta Maddalena, la quale come più presto l'habbiamo, tanto più mi sarà grato »...

1531 — Lettere di Benedetto Agnello al suo signore:

1531, marzo 22 — Da Venezia:

« Tiziano lavora gagliardamente drieto la S.ta Magdalena la quale è già in termine che la si può far vedere ad ogni eccellente pictore, et V. Ecc. sii certa che serà cosa molto degna et di summa excellentia... ».

1531, aprile 22:

« ... Mando la S.ta Magdalena la quale è M. Ticiano ha tenuto ne le mani questi dui di de più contro la promissa che aveva fatto per darli la vernice, ma il tempo l'ha impedito, che per non esser stato il sole per ben chiaro, non l'ha potuta invernigiare, ben a modo suo, pur dice che, così come la sta la si può mandare in ogni. loco affirmando che V. Ecc. non ha avuto cosa alcuna delle sue che sii al paragone di questa, et pensa che V. S. ne resterà ben satisfacta ».

1531, aprile 14:

« Non mandai la S.ta Magdalena, sì come scrissi alla E. V. perchè essendo invernigiato di fresco M. Titiano dubitava che la non si guastasse; hora che l'è ben secca la mando... » (Cfr. Gaye, *Carteggio*, vol. I, pag. 223; Pungileoni, *Giornale Arcadico*, anno 1831: « Catalogo del Bathoe »).

1531 — L'Aretino manda a Massimiliano Stampa, partigiano di Carlo V, a cui era affidato il comando del Castello di Milano, in cambio dei favori che gli dimostrava, una gemma incisa, di Luigi Anichini, e un *Giovanni Battista bambino* eseguito da Tiziano (Aretino, *Lettere*, vol. I, pag. 24, in data 8 ottobre 1531).

1531, settembre — Tiziano abbandona il quartiere di San Samuele in cui aveva bottega per stabilirsi nella « contrada di San Casciano in Biri Grande ».

Il contratto è riportato in: Cadorin, *Dello Amore...* pag. 83-87.

1531, ottobre — Marin Sanudo registra una visita da lui fatta al Palazzo Pubblico ove potè vedere una nuova pittura che Tiziano aveva allora esposta. Il Doge Gritti vi compariva, presentato alla Vergine col Bambino da S. Marco e assistito da una coorte di Santi.

L'opera perì nell'incendio del 1577.

1532, giugno 22 — Tiziano ritrae, per mezzo dell'Agnello, uno strano animale visto a Venezia, per il Duca Gonzaga.

Lettere di Benedetto Agnello al Duca Gonzaga: da Venezia.

Giugno 6 — per parlargli di uno strano animale venuto da Alessandria, « mai più visto in queste bande », di cui si fece promettere il ritratto da Tiziano.

Giugno 8 — descrive l'animale che finalmente è riuscito a vedere.

Giugno 19 — Comunica che Tiziano ha compiuto il ritratto dell'animale e ne annuncia l'invio.

Giugno 22 (da Mantova) — Il Duca si compiace della spedizione. (Dagli Archivi di Mantova. Cfr. Cavalcaselle, vol. I, pag. 329).

1532 — Tiziano invia al Duca Federigo un pittore atto a decorare gli scenarî del Teatro del Castello.

Ottobre 29 — Da Mantova il Duca prega Tiziano di fargli invio del « pictor piacevole » da impiegare per « far qualche bel spectacolo alla Maestà Cesarea in alcune commedie » che ha disegnato rappresentare in occasione della venuta di S. M. Cesarea.

Novembre 8 (da Venezia) — Tiziano presenta al Duca « il piacevole pittore, richiesto dall'Ill. S. lator della presente [che] vien de lì per satisfare alla sua intentione ». (Dagli Archivi di Mantova. Cfr. Cavalcaselle, op. cit., vol. I, pag. 329).

1532, luglio — Tiziano è a Ferrara: si vorrebbe che egli ritraesse in questo momento il profilo di Ludovico Ariosto per l'edizione del suo *Orlando* (Cfr. Campori, *Tiziano e gli Estensi*, pag. 21).

1533 — Tiziano eseguisce in quest'anno, per incarico del Duca di Mantova, un altro ritratto, probabilmente di maniera, dell'Imperatore Carlo V.

Ce lo presenta in abito di gala, col cane accanto: la tela ora esistente al Prado è probabilmente quella che Tiziano portò seco a Venezia dopo che l'Imperatore fu partito per Genova, con lo scopo di farne copia pel Duca di Mantova. La replica però, non fu mandata alla Corte dei Gonzaga che dopo il 1536 (Gaye, *Carteggio*, vol. II, pag. 262).

1533, marzo 10:

Da Bologna Tiziano scrive al Duca di Ferrara dicendosi occupato a « fornire la copia del ritratto di S. M. che porto meco a nome di V. Ecc.tia ». (Arch. di Mantova. Cfr. Cavalcaselle, vol. I, pag. 343).

1533 — Carlo V, con diploma, nomina Tiziano Conte del Palazzo Laterano, del Consiglio Aulico e del Concistoro, col titolo di Conte Palatino, e i privilegi annessi ai suddetti titoli. I suoi figli sono innalzati al grado di Nobili dell'Impero e sono loro attribuiti gli onori delle famiglie che hanno quattro generazioni di antenati. Tiziano è innalzato pure al grado di Cavaliere dello Speron d'oro, con spada, catena e speroni d'oro e gli vien dato il privilegio d'entrare a Corte (Cfr. Beltrame, *Tiziano Vecellio*, Milano, 1855, in cui è riportato il diploma originale. Così nel Ridolfi, *Le meraviglie*, vol. I, pag. 234, il diploma è riportato con la data errata del 1553).

1533 — Per intercessione di Federigo Gonzaga, Tiziano acquista alcuni terreni presso il Capitolo di S. Benedetto in Polirone. Lettere di Federigo a Tiziano:

Gennaio 5 — In *Giornale Arcadico*, 1831, dal Pungileoni pubblicata con la data 1523, in luogo del '33.

Maggio 9 — In Gaye, *Carteggio*, vol. II, pag. 249.

1533 — Il Covos chiede in dono al Duca di Ferrara: una *Giuditta*, un *S. Michele*, una *Madonna* di Tiziano, che probabilmente ottiene e si fa fare invio in Ispagna del *Ritratto del Duca Alfonso.*

Matteo Casella, agente estense a Bologna, presentatosi al Covos per avere risposta a certo memoriale che il Duca avevagli indirizzato, fu intrattenuto invece intorno a cose di pittura e particolarmente sul desiderio che l'interlocutore aveva di possedere il « Ritratto dell'Imperatore », quello del « Duca Alfonso » stesso, con quello di « don Ercole, principe ered. di Ferrara », opere di Tiziano già possedute dal Duca. Gli inviati indicarono Tiziano come persona atta alla scelta. Il Covos, infatti, dietro consiglio del Pittore, chiese ancora una *Giuditta*, un *San Michele* ed una *Madonna*. E ogni cosa fu inviata a Genova.

Matteo Casella scrive al Duca:

Gennaio 9 — « Mi ha ricordato le pitture sue et mi ha detto che ha un bel ritratto de lo Imperatore et che Titiano li ha detto che V.E.ª ha il suo di se stessa et che per ogni modo ella glielo debbia mandare perchè lo vuole insieme con quello che ha de lo Imperatore et anco la prega che li mandi quello che lo Ill.mo Sr. Don Hercole perchè li vuole portare tutti seco in Spagna...»

Gennaio 10 — « ...et volse che io le lasciassi la lettera dicendomi chel volea parlare con Titiano et che poi mi fara intendere quelle chel vorra et ove si haveranno a mandare et di più mi soggiunse et disse, mo el Sr. Duca non fa pur mentione alcuna del suo retratto: qual voglio ad ogni modo... »

Gennaio 14 — « ...circa quelle pitture et mi disse havere parlato con Titiano qual havea elletto quella Judit, Santo Michele et una madonna, aggiungendoli il ritratto di V. Ex.ª, come ella vederà ne la sua polliza qui inclusa,[1] et dicendoli io chel retratto di V. Ex.ª non era anchor fatto et che quando quel fu fatto ella non era de la età et qualità che è hora, ma che ne farebbe fare uno adesso et uno del Sr. Don Hercole et glie lo manderebbe fino in Spagna me rispose

[1] Non rinvenuta

che V. Ex.ª facesse quel che le paresse, ma che desidera di havere quello, perchè Titiano ha detto a S. M.tà che quella è bellissima figura onde ella è entrata in desiderio di vederla et esso commendador dice che le disse chel credeva che V. Ex.ª lo manderebbe a lui et che mandandolo glielo farebbe vedere et che gratissimo le sarebbe come me le ha anco fatto scrivere havere anchor il retratto del Sr. Don Hercole, dimandandoli poi ove volea che si mandassero queste pitture, mi disse chel volea quel di V. Ex.ª qui per poterlo mostrare a S. M.tà et le altre, volendolo servire, mandarle a Genoa quando vi volessero andare per imbarcarsevi... ».

Gennaio 20 — Conferma l'attesa ansiosa del Covos che aspetta le pitture e le desidera a Genova.

Gennaio 23, di Bologna — « Fui dopo desinare col Sr. commendator Covos, e li presentai il ritratto di V. Ecc. qual li è stato gratissimo... et de le offerte molto la ringratia, dicendo che quando sapesse ch'ella havesse cosa che li piacesse lo dimanderebbe come ha fatto queste pitture... »

« Januari, 28, Ferrariae: ...et come vediate essa (S. Ecc. il Covos) essa possete dirle che noi havemo inviato le sue picture per uno nostro mulattiero a posta a Genoa alhorator Cesareo » (Il carteggio completo è all'Archivio di Stato di Modena, Canc. Duc., Dispacci degli Ambasciat. Est. da Roma, busta 24. Cfr. Campori, *Tiziano e gli Estensi*, pag. 20-24).

« Febraro, XV » (Matteo Casella al Duca di Ferrara). — « Poi mi disse chel ritratto di V. Ecc. era in camera de lo Imperatore et mi soggiunse et dimandò quel che direbbe il papa, sel lo sapesse a che resposi che mi credevo che più li dolesse che S. M.tª habbia V. Ecc.ª scolpita nel core per suo buon servitore come ella merita... » (Arch. di Modena, Dispacci degli Amb. Estensi, busta 24: Dispacci di Matteo Casella e Giacomo Alvarotti).

1533 — Eseguisce il ritratto allegorico di Davalos del Vasto.

Davalos, marchese del Vasto, tornato dopo aver vittoriosamente combattuto contro i Turchi, sotto gli ordini del Croy, vuol che sia ricordata l'impresa in un proprio ritratto con la giovane consorte Maria d'Aragona. Il guerriero volle essere rappresentato nell'atto di separarsi dalla sposa; ma confortato dalla Vittoria, da Amore e da Imene. Così nella tela del Louvre (Cfr. Cavalcaselle, vol. I, pag. 346).

1533 — Il Cardinale Ippolito de' Medici, ambasciatore di Papa Clemente e comandante dei moschettieri a Vienna, contro il Turco, pensa, al ritorno dell'impresa, di farsi ritrarre da

Tiziano, abbigliato da capitano ungherese. Il quadro si può identificare col ritratto di Firenze (Galleria Pitti).

1533, ottobre — Tiziano termina il *S. Giovanni elemosinario* per l'altar maggiore della chiesa al medesimo santo dedicata in Venezia.

L'opera, ancora in sito, fu modificata da arcuata a quadra e ingrandita inferiormente. Secondo il Vasari fu eseguita in gara col Pordenone.

Sulla testata dell'altare sta appunto l'iscrizione: « A dì doi octobrio MDXXXIII » (Cfr. Moschini, *Guida di Venezia*, pag. 163; Cavalcaselle, *Tiziano*, ecc., vol. I, pag. 354).

1534 — Tiziano aveva preparato in quest'anno la «pittura d'una donna» per il Cardinale Ippolito de' Medici. Veduta l'opera, il Cardinale di Lorena se l'era appropriata e non se ne sarebbe disfatto se Tiziano non ne avesse promessa un'altra simile.

Ciò afferma il Cavalcaselle (op. cit., vol. I, pag. 368), citando una lettera di Tiziano al Vendramo, in data 20 dicembre 1534, e sostiene l'identificazione di quest'opera con la *Bella del Belvedere* di Vienna.

1534 — Ritrae Isabella d'Este da un precedente ritratto originale: ella desiderava essere riprodotta ancora coi lineamenti di novella sposa. Il quadro è all'Hofmuseum di Vienna.

Isabella richiede, per mezzo di Benedetto Agnello, la restituzione della pittura che ha servito a Tiziano di modello.

Lettera di Isabella a Benedetto Agnello a Venezia:

Marzo 4, Mantue — « M.re perchè coloro che ci prestarono il ritratto di noi elqual ebbe Mss. Titiano per cavarne di lui uno simile ci fanno instantia grandissima che glie lo restituiamo, volemo che voi ve lo faciate rendere et che per persona fidata et devota la qual habla ad havergli rispetto ce lo mandiate aconcio di sorta che non vi sia pericolo di guastarsi » (Archivio di Mantova. Cfr. Cavalcaselle, vol. I, pag. 360).

1535-36 — Il Pittore lavora al ritratto del Duca Alfonso di Ferrara e lo compie.

Ercole II lasciò l'opera, qualche tempo, in casa di Tiziano, a Venezia, ed attese a ritirarla d'andare nel 1537 di persona. Vedutola

poi, largamente (con 200 scudi) compensò il Pittore che affermava di non ricordare d'essere stato mai rimunerato così regalmente.

Lettere del Tebaldi al Duca Ercole II di Gonzaga:

1535, agosto 25:

« Et consignato à M. Titiano, lo designo del ordine di Franza che l'Ex.tia Vostra m'ha mandato: et ho visto lo ritratto de la fe: me: del Ex.mo S.re Duca Alfonso. Il quale è tanto simile, quant'è la acqua à l'acqua etc... Epso Titiano m'ha dicto; che lo finirà et finito mi lo dirà, et Io subito lo scriverò all'Ex.tia vostra » (Cfr. Campori, *Tiziano*, ecc., p. 604).

1536, gennaio 3:

« M. Titiano m'ha dicto, che dimane mi darà lo ritracto, Il quale mandarò poi per lo primo fidato ch'averò » (Cfr. Campori, *Tiziano*, ecc., pag. 604).

1536, dicembre 18:

« Il ritratto de la feme: dell'Ill.mo S.re Duca, patre à Vostra Exellentia è finito più mesi sono et è similimo al già vero quant'è l'acqua al aqua ed m. Titiano s'è meravigliato, che l'Ex.tia Vostra mai non l'habia rechiesto, o mandat'a pigliare ». (Cfr. Campori, *Tiziano*, ecc., pag. 604).

1536, dicembre 27:

« Dimane me forzarò d'imbarhare lo ritracto de la feme: del Ex.mo S.re Duca patre à Vostra Ex.tia, et pagerò à m. Titiano li scuti dosento, che m'hano promesso dare li conductori del pesce da Comachio... »

1536, dicembre 30:

« Questa matina hò portat'in casa à m. Titiano dosento scuti d'oro in oro, per nome del Ex.tia Vostra, la quale ringrazia senza fine, et molto se le raccomanda. Et m'ha dicto volere wernigare lo ritratto, et che mi lo darà fra doa giorni: et Io subito lo manderò a quella bene accomodato in una capsa: et certo la Vostra Ex.tia: non lo darà uia, se lo uedirà, perch'è bellissimo... ».

1537, gennaio 7:

« Dimane spero de condurre qua in caso lo ritratto, quale conservarò sin a la uenuta de l'Ex.tia Vostra, com'epsa mi impone... ».

1537, gennaio 8:

« Hauuto lo ritratto, quale tenirò qua, come l'Ex.tia Vostra mi commanda » (Cfr. Campori, *Tiziano e gli Estensi*, pag. 604 e seg.).

1537 — Ritrae Francesco Maria Della Rovere, Duca d'Urbino e sua moglie Eleonora. I ritratti firmati TITIANUS F, sono ora agli Uffizî.

La Duchessa giunse a Venezia nel settembre 1536 e tornò a Urbino, per via di Mantova, nel luglio del 1537. Con tutta probabilità il ritratto è del tempo compreso fra quelle due date (Sulla data di viaggio della Duchessa: Bembo, *Opere*, vol. VII, pag. 313, 314 e 316).

1537, novembre 7 — Pietro Aretino invia a Veronica Gambara due sonetti a proposito dei ritratti del Duca e della Duchessa d'Urbino, eseguiti da Tiziano.

La lettera di accompagnamento è una descrizione del ritratto di Francesco Maria (M. P. Aretino, Lettera a la signora Veronica Gambara, in data 7 di novembre 1537. Di Venezia). Secondo Cavalcaselle (op. cit., pag. 392, vol. I), lettere e sonetti dell'Aretino devono ritenersi scritti nel giorno in cui i ritratti furono terminati.

1537, novembre — Tiziano fa dono all'Imperatrice Isabella, d'una *Annunciazione* che da qualche tempo giaceva terminata nello studio del Pittore.

Le suore di S. Maria degli Angioli a Murano, perchè troppo elevato il prezzo di 500 scudi, rifiutano l'opera che Tiziano invierà poi all'Imperatrice. Carlo V, quale compenso, manda scudi 200 al pittore (Vasari, tomo VII, pag. 441; Ridolfi, *Le meraviglie*, vol. I, pag. 223).

1537, novembre 9 — Lettera aperta dell' Aretino al Tiziano:

Lo scrittore complimenta l'Artista per la buona idea di « mandare l'imagine de la Reina del cielo a l'Imperadrice della terra » e loda l'*Annunciazione*, che descrive minutamente (in *Lettere* di Pietro Aretino: L'Aretino al Tiziano, in data 9 di novembre 1537).

1536-38 — Federigo Gonzaga vuol dedicare un'intera stanza del Castello di Mantova ai ritratti dei dodici Cesari e invita Tiziano a dipingerli. Il primo, quello di Cesare Augusto, fu consegnato nell'aprile 1537; altri tre verso la metà del set-

tembre e gli ultimi tardarono assai, tanto che nel settembre 1538 Tiziano ne è ancora sollecitato.

Secondo il Vasari e il D'Arco (*Pitture di Mantova*, pag. 153), undici ritratti furono eseguiti da Tiziano (tanto che sono annotati nell'«Inventario Mantovano» del 1627, in D'Arco, *Delle arti di Mantova*, pag. 80, vol. I, e pag. 153, vol. II) e uno solo da Giulio Romano.

1536, «lo 10 di luglio», Da Mantova — Gianjacopo Calandra a Sigismondo Franzino dalla Torre:

«M. Tuciano dice che si ricordarà delli ritratti dell'Imperatori promessi a S. E., da fare ...».

1537, aprile 3, Da Venezia — Benedetto Agnello a Gio. Jacopo Calandra:

«Subito hauuti che habbia le misure di quadri sollecitarò m. Tuciano che finisca la testa degli Imperatori che l'ha da fare per il Signor nostro...» (Archivi di Mantova. Cfr. Cavalcaselle, vol. I, pag. 396).

1537, aprile 4, Da Venezia — Tiziano al Duca Federigo:

Per ringraziarlo del dono di una «ricchissima casacca» avvisando della consegna da lui fatta all'Ambasciatore da parecchi giorni di uno dei quadri e comunicargli che due altri stanno per essere finiti (Archivi di Mantova. Cfr. Ca valcaselle, vol. I, pag. 398).

1537, aprile 10 — Lettera del Duca che ringrazia dell'invio fatto del ritratto dell'*Imperatore Augusto* e manifesta la speranza di vederlo tosto seguìto dagli altri della collezione (Cfr. Gaye, *Carteggio*, vol. II, p. 264; Cavalcaselle, vol. I, pag. 398).

1537, settembre 3, Venetia — Benedetto Agnello al Duca Federigo Gonzaga per annunciargli fra otto giorni tre quadri degli Imperatori (Archivio di Mantova. Cfr. Cavalcaselle, nota 2, pag. 437, vol. I).

1537, settembre 9, Venetia — Ancora i medesimi per riconfermare (Archivio di Mantova. Cfr. Cavalcaselle, p. 437, nota 2, vol. I).

1538, agosto 13, Mantua — Il Duca Federigo Gonzaga a Benedetto Agnello per incaricarlo di sollecitare Tiziano

alla consegna dei quadri degli Imperatori (Cfr. Cavalcaselle, vol. I, pag. 439, nota 2).

1538, agosto 23 — Benedetto Agnello in risposta al suo Signore:

« Ho detto a M. Ticiano quanto la E. V. mi ha fatto scri vere de li Imperatori, egli dice che non attenderà (egli dice che non attenderà) ad altro et che saranno pronti al ritorno di V. E. di Casale... » (Archivio di Mantova. Cfr. Cavalcaselle, vol. I, pag. 440, nota 1).

1537-40 — Rivalità di Tiziano con Pordenone. Ancora Tiziano dipinge nel « teler de la Bataglia terrestre » pel Maggior Consiglio e ancora la Repubblica sollecita e offre al pennello del Pordenone la pittura da porsi nella sala del Palazzo Ducale, accanto a quella che Tiziano stava eseguendo. Intanto, una deliberazione del Consiglio toglie a Tiziano la « senseria del Fondaco ». Vuole il rimborso di 1800 ducati ricavati (Cfr. Lorenzi, *Monumenti*, pag. 223).

Solo il 28 agosto 1539, con la morte del Pordenone, cessano le rivalità e il Governo veneziano reintegra Tiziano della Patente di sensale.

1540, giugno 23 — Deliberazione del Consiglio dei Dieci.

« Fino dal 1513 a ultimo del mese di Maggio fu concesso a Ticiano de Cadore pictor una expectativa di una sansaria nel Fontego de i Todeschi la prima vacante, et da poi del 1516 a 5 di Decembre fu dechiarito che senza spettar la vacantia di essa dovesse entrar in quella che aveva Zuan Bellin pictor cum conditione che fusse obligato depingere el teler de la « Bataglia » terrestre nella Sala del nostro Maggior Conseglio verso la Piazza sopra el Canal Grande, il quale Ticiano doppo la morte di Zuan Bellino entro in possesso de ditta sansaria già sono circa anni vinti cum tirar le utilità di quella che possano esser de ducati 100 allanno oltre li ducati 18 in 20 della tassa annual che li sono sta lassati, et essendo ben conveniente che non havendo lavorato non debba havere detta utilità, però:

« Landera parte che il ditto Tician de Cadore pictor sia per auctorita di questo Conseglio obligato ed astretto ad restituir alla Signoria nostra tutti li danari che lha havuto della predetta sansaria per il tempo chel non ha lavorato sopra el teller predetto nella Sala come e ben ragionevole » (Cfr. Lorenzi, *Monumenti*, op. cit., pag. 219).

1540, novembre 9 — Lettera dell'Aretino a Tiziano (già cit. precedentemente), in cui si parla di quest'opera ancora in fattura.

1538, novembre 22 — Ordinanza del Consiglio dei Dieci che nomina il Pordenone all'esecuzione della tela da porsi fra il sesto ed il settimo pilastro della Sala del Gran Consiglio, cioè immediatamente vicina a quella di Tiziano (Lorenzi, *Monumenti*, pag. 223).

1538, settembre — Eseguisce il ritratto del *Gran Solimano, Re dei Turchi*, traendolo da una medaglia, e ne fa una riproduzione per Federigo Gonzaga.

Di questi ritratti, il primo è mentovato nell'« Inventario di Mantova » del 1627: « Ritratto di Selim Re dei Turchi » (D'Arco, *Pitture di Mantova*, vol. II, pag. 167), e l'originale dal quale esso fu tratto fu visto dal Vasari nella Collezione dei Rovere ad Urbino. Anche quest'opera è andata perduta.

1538, agosto 23, Di Venezia — Benedetto Agnello al Duca Gonzaga

« Perchè altre volte V. E. cercava di havere un ritratto del Signor Turco, ho voluto dirli che M. Ticiano hora ci ha fatto uno cavato se non me inganno da una medaglia et da un altro ritratto, qual si dice di molti che sono stati a Costantinopoli esser tanto simile al naturale, che pare il medesimo Turco vivo, però volendone V. E. uno la me ne farà dar aviso che M. Ticiano ha detto che lo farà subito ».

1538, agosto 27 — Il Duca a Benedetto Agnello.

« Mantue. Non mancate a sollecitar presso a Tiziano li nostri quadri, et di più prigatilo per parte nostra a farne un ritratto del Turco come il se vi ha offerto di fare, che l'haveremo gratissimo » (entrambe dagli Archivi di Mantova. Cfr. Cavalcaselle, op. cit., pag. 440, vol. I, nota 1).

1538, settembre 18, Venetia — Benedetto Agnello al Duca Federigo.

« M. Ticiano ha in buonissimo essere il ritratto del Turco, ed ha speranza de finir anche presto li quadri di Imperatori; ma dubito che la cosa andrà più in longo di quel che egli dice, la causa è che il Signor Duca di Urbino lo mena a Pe-

saro, ove S. E. dice di voler andare questa settimana ad ogni modo » (Archivi di Mantova. Cavalcaselle, op. cit., vol. I, pag. 440, nota 2).

1539 — L'8 gennaio Pietro di Lando succede, nella carica di Doge, ad Andrea Gritti, morto il 28 dicembre antecedente; come al solito Tiziano ha l'incarico di dipingerne il ritratto per la Sala del Gran Consiglio (Lorenzi, *Monumenti*, ecc., pag. 259).

Esistono i documenti comprovanti. Anche per questo ritratto Tiziano riceve il solito compenso di venticinque ducati.

1539 — Agostino di Lando, parente del Doge, agente e poi assassino di Pier Luigi Farnese di Parma, posa innanzi al nostro Pittore che ne eseguisce il ritratto.

1539, novembre 15 — Pietro Aretino scrive ad Agostino Landi e si congratula per la magnifica riuscita del suo ritratto che Tiziano gli aveva dipinto (*Lettere* di M. Pietro Aretino: L'Aretino ad Agostino Landi, in data di Venezia, 15 nov. 1539. Vedi pure Ronchini, *Delle relazioni di Tiziano con gli Estensi*, Modena, 1864, note alla pag. 1).

1540, febbraio — Don Lope de Sorìa, ambasciatore di Carlo V a Venezia, scrive a Tiziano per annunciargli che suo figlio Pomponio è stato investito di un nuovo canonicato (Cfr. M. P. Aretino, *Lettere:* L'Aretino a don Lope de Sorìa, in data Venezia, 1° febbraio 1540, vol. II, pag. 116).

1540 — Vincenzo Capello, comandante generale della flotta veneta, viene ritratto da Tiziano.

1540, dicembre 25 — Lettera dell'Aretino a Messer Nicolò Molino.

Viene inviato un sonetto composto in occasione dello stile di Tiziano che « ha mirabilmente ritratto il mirabile Vincenzo Capello » (P. Aretino. *Lettere:* L'Aretino al Magnifico Messere Nicolò Molino, in data 25 dicembre 1540, ecc.; Cfr. Ridolfi, *Le meraviglie*, vol. I, pag. 161).

1540 — Forse Tiziano ritrasse in quest'anno Alessandro « da gli Organi ».

Desiderando l'Artista di possedere un'organo ricorse al cambio dello strumento con una sua pittura e, accordatosi con Alessandro « de gli organi » pare gli dipingesse un ritratto.

1540, aprile 7 — L'Aretino scrive ad Alessandro « da gli Organi » per proporgli lo scambio (M. P. Aretino, *Lettere:* L'Aretino ad Alessandro « da gli Organi », in data 7 aprile 1540. Inoltre Ridolfi, *Le meraviglie,* ecc., vol. I, pag. 252).

1540 c. — Tiziano eseguisce il ritratto di Elisabetta Quirini, sorella a Girolamo, patriarca di Venezia, donna celebrata nei sonetti di Giovanni Della Casa.

Del quadro non si ha notizia che dall'incisione in rame eseguita da Giuseppe Canale. La stampa porta l'iscrizione: ELISAB. QUIR. Ā. PRAECLAR. VIRIS CELEBRATA. MDLX. TITIANO VECELLIO DA CAD. PINXIT; JOS CANALE DEL. ET SCULT.

L'originale, nel 1544, era nella Collez. di Giovanni Della Casa (vedi Bembo, *Opere,* vol. VI, pag. 339: Il Bembo a Girolamo Quirini, in data 3 agosto 1544), il sonetto di Della Casa che a questo ritratto si riferisce comincia:

Ben vegg'io, Tiziano, in forme nuove

è ristampato nel Ticozzi (op. cit., pag. 143).

1540 — Tiziano invia a Pietro Bembo il ritratto che di lui, per la seconda volta, ha eseguito.

Probabilmente il primo è quello di Cardinale, della Collezione P. e D. Colnaghi a Londra e il secondo della Galleria Barberini di Roma (Cfr. P. Bembo, *Opere,* vol. V, pag. 316: Lettera del Bembo al Quirini, in data 30 maggio 1540).

1541 — Tiziano compie il ritratto di Davalos del Vasto, ora al Prado. L'opera, intitolata *L'Allocuzione,* avrebbe dovuto essere consegnata già da gran tempo.

1539, dicembre 25 — Davalos del Vasto, tornato a Venezia per assistere all'insediamento del Doge Pietro di Lando,

commette a Tiziano il proprio ritratto, richiedendolo in attitudine di arringare i propri soldati (Aretino, *Lettere:* L'Aretino all'Imperatore, in data Venezia, 25 dicembre 1539).

1540, novembre 20 — Ancora l'Aretino al Del Vasto per giustificare Tiziano che dovendo partire per Mantova ritarda a dar termine alla pittura dell'*Allocuzione.*

1540, dicembre 22 — Lo stesso allo stesso, inviando lo schizzo originale che Tiziano mandava per temporeggiare (ambedue le lettere dalla Collezione dell'Aretino).

1541, febbraio 15 — Tiziano negozia con Girolamo Martinengo di Brescia, a cui promette di dipingere il ritratto purchè gli faccia avere una compiuta armatura da riprodurre poi nella sua *Allocuzione* (Aretino, *Lettere:* L'Aretino al Capitano Palazzo, in data Venezia, 15 febbraio 1541).

La pittura fu probabilmente terminata in breve, perchè il Davalos invitò a visitare l'opera del Tiziano in Milano e fu vivamente esaltato l'ingegno del pittore (Ticozzi, *Vita dei pittori Vecelli,* pag. 122).

1541 — Narra il Vasari (*Vite,* tomo VII, pag. 144) che: « nel 1541 di Santo Spirito di Venezia la tavola dell'Altar maggiore figurando in essa la venuta dello spirito Santo sopra gli Apostoli con un dio finto di fuoco e lo Spirito in colomba; la qual tavola essendosi guasta indi a non molto tempo dopo aver molto piatito con que' frati, l'ebbe a rifare, ed è quella che è al presente sopra l'altare ».

La chiesa è ora demolita, e la tavola portata in S. Maria della Salute. Per quest'opera Tiziano ebbe lite coi canonici di S. Spirito, tanto che nel 1544 fu costretto a ricorrere al Cardinal Farnese pel suo componimento (Cfr. nota 5 a pag. 444 del Vasari-Milanesi).

1541 — Narra il Vasari: « L'anno 1541 (Tiziano) fece il ritratto di Don Diego di Mendoza, allora ambasciadore di Carlo V a Vinezia, tutto intero e in piedi; che fu bellissima figura:

e da questa cominciò Tiziano quello che è poi venuto in uso, cioè fare alcuni ritratti interi » (Vasari, op. cit., tomo VII, pag. 445).

1542 — Il Pittore ritrae la figlia decenne di Roberto Strozzi.

La tela ora a Berlino (Museo Kaiser Friedr.), porta la data: ANNOR X — MDXII, e la firma: TITIANUS F.

1542, luglio 6 — P. Aretino scrive a Messer Tiziano complimentandolo pel ritratto della bimba Strozzi da lui ammirato (Aretino, *Lettere:* L'Aretino a Tiziano, in data 6 luglio 1542).

1542 — Completa una *Natività* commessagli da Giambattista Torniello.

Dell'opera si è perduta ogni traccia.

1542, agosto 6 — Tiziano è indotto dall'Aretino ad aggiungere il patrono di Novara, S. Gaudenzio, ed a sostituire due angioli a due cherubini, in una *Natività* commessagli da Giambattista Torniello e già inviato alla Cattedrale di Novara. (Aretino, *Lettere*, in data Venezia, 6 agosto 1542).

1542 — Tiziano eseguisce una pittura votiva in onore del Doge Lando, opera che doveva esser posta nella Sala d'Oro.

Il quadro perì nell'incendio del 1577.

1542, maggio — Il Pittore riceve dalla Repubblica un'anticipazione di 10 ducati per cominciare la pittura votiva del Doge Lando (Lorenzi, *Monumenti*, ecc., pag. 235).

1543, maggio 31 — Ancora pagamenti dalla Repubblica per la solita pittura (Lorenzi, op. cit., pag. 235).

1542 — Don Diego Mendoza, ambasciatore di Carlo V in Venezia, succeduto al Lope de Sorìa, si fa ritrarre da Tiziano, dal pennello del quale sono immortalate pure le fattezze

della sua amante. Il ritratto dell'Ambasciatore può essere identificato col quadro Pitti.

1542, agosto 15 — Lettera dell'Aretino a Don Diego di Mendoza.

Con questa viene accompagnato un sonetto che canta la donna amata dal Mendoza come ritratta dal Tiziano (Aretino, *Lettere:* L'Aretino a Don Diego di Mendoza, da Venezia, in data 1542).

1542 — Con questa data si è apposto il nome di Tiziano al quadro degli Uffizî di *Caterina Cornaro*, regina di Cipro, con gli attributi di Santa Caterina, opera giudicata antica copia.

Sul rovescio del telaio del quadro degli Uffizi trovasi scritto in caratteri moderni « TITIANUS OPUS, ANNO 1542 » e poi si legge: « scritto riportato da Giuseppe Magni il 15 luglio 1783 ». Il Gronau vorrebbe questa una copia antica dall'originale.

1543 — Dipinge il ritratto di Papa Paolo III Farnese.

Un registro dell'Archivio di Stato di Roma, che dal 3 novembre 1540 va a tutto il 1543, porta nella prima parte:

« La Santità del Nostro Signore Paolo Papa Terzio, deve dare a me, Bernardino Della Croce, suo Thesauriere segreto, ecc.: 1543. A dì 27 maggio, ducati doi d'oro in oro pagati a Bernardino Della Croce per tanti ne ha dati a M.ro Tiziano Pittore venetiano, per far portare il quadro del retratto di Sua Santità ch'a fatto.

« E più a dì 10 Luglio detto ducati cinquanta d'oro in oro a M.ro Titiano pittore quali Sua Santità gli dona per sue spese in tornare a Venezia » (Cfr. Cavalcaselle, op. cit., vol. II, pag. 12, nota 2).

Cavalcaselle vorrebbe che l'opera fosse perduta. Gronau identifica il ritratto primitivo con quello di Napoli. Wickoff pensa che l'unico originale sia quello a mezzo busto di Napoli.

1544 — Tiziano stringe contratto col popolo di Castel Roganzuolo, presso Ceneda, per l'esecuzione di un quadro d'altare diviso in tre parti, da collocarsi in quella chiesa e da consegnarsi nel prossimo settembre. Il corrispettivo avrebbe do-

vuto essere di 200 ducati. L'opera fu consegnata puntualmente, ma soltanto nel 1546 l'artista dovette adattarsi ad accettare il pagamento, parte per rate annuali in generi, parte in pietre da costruzione. Poichè Tiziano intendeva costruire un villino che già aveva tracciato nel vicino declivio di Manza. L'opera è andata perduta (Cfr. Cavalcaselle, op. cit., vol. II, pag. 32).

Dai registri della parrocchia di Castel Roganzuolo:

1544 — Tiziano si impegna di dipingere un quadro d'altare diviso in tre parti per duecento ducati. Nel settembre l'opera è terminata (Cfr. pure il Ciani, *Storia del popolo cadorino*, vol. II, pag. 324).

1546 — La Fabbriceria si impegna di soddisfare il suo debito in otto anni, passando annualmente cinque stara di frumento e sedici conzuoli di vino. Inoltre la Fabbriceria si obbliga a trasportare le pietre necessarie alla costruzione del Casino in Col di Manza e di fornirne l'opera manuale in ragione di quattro soldi il giorno per ogni operaio.

Dai libri della fabbriceria:

A pag. 49, in data 13 marzo 1555: « Ms. Ticiano Vecelio a facto saldo co' il Zurado de Castel Zandomenego barazuol, Donà barazuol, Piero Tomasela mariga et altri homini de la villa li quali li restano debitori p. conto de la palla lire dosento e trenta una. Val... lire 231 ».

A pag. 60, esistono i conti di carriaggio dei mattoni, calcina e tavole.

1557, marzo — Spese pel trasporto a Col di Manza (Cfr. Cavalcaselle, vol. II, pag. 33, nota 2).

1544 — Sono di quest'anno due ritratti della defunta imperatrice Isabella di Portogallo, moglie a Carlo V, desunti da altro dipinto.

La prima pittura è perduta; la seconda è prezioso ornamento del Prado.

1544, ottobre 5 — Da Venezia. Tiziano alla S. C. Maestà:

« Al Sor Don Diego di Mendoza ho cunsignato li due ritrati della Ser.ma Imperatrice ne i qualli ho fatto tutta la diligentia che mi è statta possibile. Haveria voluto portarle io stesso, se la longheza dil viaggio et l'età mia mel concedessen: prego a V. Ma.tà mi mandi a dir li falli et manchamenti rimandandomeli indietro acciò, chi li emendi; et non consenta V. Ma.tà ch'un altro metta la man in essi... » (Archivi di Simancas. Cfr. Cavalcaselle, op. cit., vol. II, pag. 36).

1544, ottobre — L'Aretino annuncia a Carlo V che Tiziano ha terminato il ritratto dell'Imperatrice (Aretino, *Lettere:* L'Aretino all'Imperatore, in data ottobre 1544).

Secondo Gronau (*Burl. Mag.* II, pag. 281 e segg.) è stata modello a Tiziano un'antica copia di un ritratto dell'Imperatrice (*Enchères Helbing*, Munich, 7 dicembre 1903). Roblot-Delondre (*Gaz. Beaux Arts*, Mai 1905, pag. 455) crede che l'originale di queste copie sia nella Collezione Roblot a Parigi e l'attribuisce ad Alfonso Sanchez Coello. Il Cavalcaselle lo pensa tratto da una pittura fiamminga (pag. 38, vol. II).

1545, febbraio — Al Vescovo Giovio viene inviato il ritratto di Daniel Barbaro, che Tiziano aveva eseguito per questo frequentatore della Corte di Guidobaldo d'Urbino e della moglie Giulia Varana, durante la loro residenza a Venezia. (Lettere dell'Aretino al Giovio da Venezia, in data febbraio 1545).

1545 — Nel marzo Tiziano eseguisce il ritratto di Guidobaldo II d'Urbino, a cui fa seguito, nel medesimo anno, quello di Giulia Varana (Lettere di P. Aretino al Duca d'Urbino in data marzo 1545 al Duca ed alla Duchessa):

Gronau crede che il ritratto della Duchessa si possa identificare col *Ritratto di donna* di Palazzo Pitti e valorizza la sua attribuzione per un ornamento che ella porta, formato dalle iniziali di Giulio e Guidobaldo. Il Wickhoff non vede in esso che una copia dall'opera del Maestro.

1545 — Tiziano ritrae l'Aretino e consecutivamente ne eseguisce copia. L'originale trovasi nella Galleria Pitti.

Lo storico Giovio chiede all'Aretino un ritratto che lo rappresenti, e questi gli manda una copia dalla « terribile maraviglia » che Tiziano aveva allora allora condotto a termine (Bottari, *Raccolta di lettere pittoriche*, pag. 5, 230: Lettera del Giovio all'Aretino, da Roma, in data 11 marzo 1545, nonchè *Lettere* di P. Aretino: L'Aretino al Giovio, aprile 1545).

Il ritrattato, nel mandare la tela a Firenze al Granduca Cosimo, scrive sarcasticamente scagliando le sue freccie contro Tiziano che, secondo lui, trascurò l'opera perchè insufficientemente pagato (Gaye, *Carteggi*, vol. II, pagg. 331, 345, 347, nonchè l'Aretino, *Lettere:* Lettera al Duca di Firenze, in data ottobre 1545).

1545, luglio — Termina il ritratto di Marcantonio Morosini. (Aretino, *Lettere:* L'Aretino a Marcantonio Morosini, in data: Venezia, luglio 1545).

1545, settembre — Tiziano fissa la sua dimora a Pesaro, presso Guidobaldo Duca d'Urbino. (Aretino, *Lettere:* Lettera in data settembre 1545).

1545, ottobre — Il nostro Pittore, al seguito del Duca d'Urbino, va da Ferrara a Pesaro, ed in seguito a traverso gli Stati Pontifici giunge a Roma. Quivi trionfalmente l'accoglie, non solo il Bembo, ma anche Papa Paolo III Farnese (Bembo. *Opere:* Il Bembo al Quirini da Roma, in data 10 ottobre 1545, vol. VI, pag. 316; Aretino, *Lettere:* L'Aretino al Bembo, nell'ottobre 1545, e a Tiziano, vol. III).

1545, verso l'ottobre — Tiziano eseguisce per i Farnese il ritratto di Clelia Farnese, figlia illegittima del Cardinale. Una *Venere* ordinata da Ottavio Farnese, una *Maddalena* e un *Ecce Homo*. Ancora abbiamo il ritratto di Papa Paolo III col Cardinale Alessandro e Ottavio Farnese e la *Danae* del Museo Nazionale di Napoli.

Per essere stati eseguiti per i Farnesi, sono forse opere del periodo romano. Nell'« Inventario dei Farnesi » (Campori, *Racc. cata-*

loghi, pagg. 208, 227, 234, 237) si trovano ricordati inoltre il ritratto di Margherita d'Austria moglie al Granduca Ottavio, mentr il Vasari e il Ridolfi parlano delle altre opere succitate.

1546, marzo 19 — Il Municipio di Roma, in solenne adunanza, conferisce a Tiziano la cittadinanza romana.

La deliberazione del Consiglio municipale, in data « 13 KAL. APRILIS 1546 », è registrata nel protocollo dell'Archivio del Campidoglio, credenza 1ª, tomo XVIII, pag. 25 (Cfr. *Atti dell'Accademia dei Lincei,* Classe Scienze morali, serie III; Cavalcaselle, op. cit., vol. II, pag. 67, nota 3).

1546 — Per la Raccolta ufficiale della Repubblica Veneta eseguisce il ritratto di Francesco Donato, succeduto nel dogato a Pietro di Lando, morto l'8 novembre 1545. La tela andò distrutta nell'incendio del 1577 (Lorenzi, *Monumenti,* ecc., pag. 259).

1546, dicembre — Compie il ritratto di Giovanni De Medici delle Bande Nere, per Pietro Aretino. In seguito il ritratto fu offerto in dono al Duca Cosimo ed ora è esposto agli Uffizî (Cfr. Aretino, *Lettere:* L'Aretino al Duca Cosimo, in data 30 dicembre 1546, e L'Aretino all'Anichini e Bottari, op. cit., vol. I, pag. 67).

1547 — Muore nel giugno Sebastiano Luciani, frate del Piombo, lasciando i sigilli delle Bolle papali nelle mani di Paolo III. In quest'occasione Tiziano promette l'invio di una sua opera al Cardinale Alessandro Farnese, offrendogli i suoi servigi e pregandolo di farlo succedere nell'ufficio a cui era addetto Sebastiano. Però, malgrado le lunghe insistenze, i sigilli vengono rimessi a Guglielmo della Porta.

1547, giugno 18, Di Venezia — Tiziano al Cardinale.

Scrive per inviargli un quadro terminato, professarsi ai suoi ordini e supplicare per la successione nell'Ufficio delle Bolle (Cfr. Ronchini, *Relaz. di Tiziano con gli Estensi,* vol. II, pag. 136; Cavalcaselle, vol. II, pag. 85).

1547 — Termina per la chiesa di Serravalle la pala d'altare, ancora *in situ*.

Già nel 1542 Tiziano riceve somme, quali caparre, a un quadro per Domenico Giustiniani, da collocarsi nella chiesa di Serravalle. A opera quasi completa, Tiziano chiede un aumento di venticinque ducati per aver sostituito la figura di S. Pietro a quella di S. Vincenzo. Solo nel 1553 la questione è risolta (Cavalcaselle, vol. II, pag. 47).
Sulla finta cornice di marmo, poggiata sul terreno, vi sono i resti di una segnatura: TITIAN. F.

1542, giugno 5, Venezia:

« Io Titian Vecellio ho riceputo da la magnificentia di Ms. Domenego Justinian per nome de S. Comunità, ducati diese a lire sei e soldi quattro per ducati per capara di far una palla per la gesia nova de Serravalle » (Cfr. Archivi di Serravalle. Cavalcaselle, op. cit., vol. I, pag. 279, nota 1).
Nei registri dei pagamenti della chiesa di Serravalle risultano cronologicamente segnati gli acconti dati al pittore dall'« ultimo Gennaro 1548, fino al 20 Marzo 1553, per una somma complessiva di lire 1550 » (dai registri della chiesa di Serravalle, copiati da Taddeo Jacobi di Cadore. Cfr. Cavalcaselle, vol. II, pag. 91, nota 1).

1547-48 — Tiziano, invitato dall'Imperatore Carlo V, va ad Augsburgo. Vi si reca portando seco l'*Ecce Homo* ora al Prado.

La pittura, ad imitazione di quelle di Sebastiano del Piombo, è eseguita su lavagna e porta la segnatura: TITIANUS.
L'Aretino, nella sua lettera del gennaio 1548, descrive una copia di questo datagli da Tiziano, che si potrebbe forse identificare col quadro di Chantilly (Musée Condé).

1547, Natale — Lettera di Tiziano all'Aretino, accompagnando l'invio della copia.

1548, gennaio, In Venetia — Lettera dell'Aretino al Cancelliere Granvella:

« Non Hannibale a Roma, non Alessandro al mondo, non i Giganti al ciel usar' mai bravura che agguagli quello che fa lo Imperadore, non con le genti, non con gli apparecchi, non con l'armi; ma con l'havere senz'altro strepito mandato qui per Titiano, acciò lo ritria, o non è atto di tremenda consideratione questo? egli è sì terribile e diabolico che il suo secreto mette in fuga l'animo di chi non

l'ama; di sorte che il drento alla porta degli inferi è per assicurarla a pena hor ponendo da parte l'altre cose; è stato bellissimo testimonio della virtù il vedere subito, che si seppe la richiesta del Pittor divino; correre le turbe a popolo per essere della sua arte partecipi; et chi quadri, chi tavole et chi di ciò che si è trovato in casa; isforzarsi di comperare a gran prezzo; impero' che son certe tutte le persone, che la Maestade Augusta acomodarà di modo il suo Apelle, che non degnarà più mai esercitare il pennello se non in grado di lei... » (Cavalcaselle, op. cit., vol. II, pag. 96, nota 1; Aretino, *Lettere:* Aretino a Tiziano ed al Sansovino, vol. IV, pag. 134 e 144).

1548, ottobre — Tiziano termina il ritratto delle Principesse, figliuole di Re Ferdinando, fratello di Re Carlo V.

L'opera è ora in Inghilterra, nella Galleria di Lord Cowper, a Panshangher. Le Principesse erano tre: Barbara di 9 anni, Elena di 5 e Giovanna ancora in fasce. Facendone invio al Re Cattolico, Tiziano chiede a quel Principe la concessione di far legna nelle foreste del Tirolo.

1548, ottobre 20, Da Ispruch — Lettera di Tiziano al Re Cattolico:

« ...li ritratì di le Sr.me figliuole fra duj zorni sarano finite et io li condurò a Venetia, dove che lì com ogni diligentia et mio saper li fornirò et com presteza mandarli a V. M.tà, et quell visti che le arano mi rendendo zertto... » (L'originale di questa lettera era nel 1867 presso il libraio Rodolfo Weigel a Lipsia. Cfr. Cavalcaselle, vol. II).

1548 — Dall'*Inventario delle pitture di Maria d'Ungheria* (in *Revue Universelle des Arts*, vol. III, pag. 127 e seg.) appare che Tiziano, durante il tempo in cui si trattenne ad Asburgo, ritrasse non solo l'Imperatore ed i suoi prigionieri Giovanni Federico Elettore di Sassonia e Filippo d'Assia; ma la vedova regina Maria d'Ungheria, poi le sue due parenti; dopo di esse Maria Giacomina di Baden vedova di Guglielmo I di Baviera e le sue quattro sorelle. Lo stesso re Ferdinando fu dipinto « in armi, ma senza il morione » e dopo lui i suoi

figli Massimiliano e Ferdinando, poi Emanuele Filiberto di Savoia, Maurizio di Sassonia in armi e il Duca d'Alba con corazza e sciarpa (Così pure il Vasari, vol. VII, pag. 447).

Nell'*Inventario* il ritratto dell'Elettore di Sassonia è detto « El retrato del Duque de Saxonia, cuando fuè preso armado, y en el rostro una cuchillada ». Si ha pure: « Otro ritratto del dicto Duque de Sajonia cuando estato preso – heco por Ticiano ».

1548 — Mentre risiedeva ad Asburgo, Tiziano eseguisce il ritratto dell'Imperatore Carlo V in armi, sul cavallo che aveva alla battaglia di Mühlberg.

Un secondo ritratto dell'Imperatore senza corazza eseguito in questo medesimo tempo fa parte oggi della Galleria di Vienna.

1548, febbraio — Pietro Aretino a Tiziano, da cui si apprende che sua Maestà ha posato davanti al Pittore. (Aretino, *Lettere*, in data aprile 1548).

1548, giugno 10 — Carlo V firma una patente che raddoppia a Tiziano una pensione assegnata sul Tesoro di Milano (Cavalcaselle, op. cit., vol. II, pag. 117, nota 3, la riporta completamente, e Gaye, *Carteggio*, vol. II, pagine 369-71).

1549 — Anche Giuliano Gosellini, segretario del Gonzaga, è da Tiziano ritratto, nella speranza però di ottenere, con questo mezzo, il pagamento della pensione (Cfr. Aretino, *Lettere:* L'Aretino al Duca d'Alba, vol. V, pag. 105).

1549, settembre — Tiziano invia a Ferrante Gonzaga una replica del ritratto dell'Imperatore, da lui eseguito.

1549, settembre — Tiziano a Ferrante Gonzaga:

« Io mando a V. Ex.tia per mano del renditore, questa lettera il ritratto dello Imp.re, si per sodisfare in parte alla promessa che io Le feci... », che per chiedere il protratto pagamento della pensione sul Tesoro di Milano (Cfr. Ronchini, *Relaz. di Tiziano coi Farnesi*, vol. II, pag. 139, e Cavalcaselle, op. cit., vol. II, pag. 144).

1549 — Ritrae il Duca d'Alba.

Il quadro ispirò un sonetto adulatorio di Pietro Aretino (*Lettere:* L'Aretino al Duca d'Alba, vol. V. pag. 85).

1549 — Invia al Cardinal Farnese una copia del *Carlo V a cavallo alla battaglia di Mühlberg*; per molto tempo l'opera adornò le pareti del palazzo di Parma ed è registrata nell'inventario di quel luogo, del 1680 (Campori, *Raccolta di Cataloghi*, pag. 243).

1549 — Argentina Rangone, patrizia, madrina di uno dei figli di Tiziano, prega il Pittore di terminare il ritratto della figlia Lavinia.

La lettera trovasi nel *Carteggio* del Gaye (vol. II, pag. 375).

1549 — Fu in quest'anno pubblicata la celebre *Sommersione di Faraone*, grande stampa, la cui incisione fu eseguita su disegno di Tiziano da Domenico Delle Greche, uno dei discepoli spagnuoli del nostro Pittore.

Rare ne sono le copie: esse portano sul margine la leggenda: « La crudel persecutione del ostinato Re contro il Popolo tanto da lui amato con la sommersione di esso Pharaone goloso del innocente sangue. «Disegnato per mano dil grande ed immortal Titian. In Venetia p. Domenico Delle Greche depentore venetian, MDXLIX » (Cfr. Cavalcaselle, op. cit., pag. 146, vol. II, not. 2).

1550, novembre — Tiziano torna da Augsburgo alla Corte Imperiale, dove si trattiene fino al 1551.

1550, novembre 4 — Tiziano partecipa, a mezzo dell'incisore Enea Vico, il suo felice arrivo all'Aretino (Aretino, *Lettere:* L'Aretino a Tiziano, da Venezia, novembre 1550).

Senza data:

« ...il pittore Tiziano trovasi a Augsburgo chiamatovi dall'Imperatore ed ha frequenti relazioni cun Sua Maestà, la cui salute è appena mediocre »: (Lettera del Melanchton di

Vittemberg al Camerario in Voegelin, *Liber continens continua serie epistolas Philippi Melanchtonis scriptas annis XXXVIII ad Ioach. Camerarium Palep. Bambergensem curante Ernesto Voegelino,* Lipsia, MDLXIX, pag. 614-18).

1550, novembre 11, De Augusta — Il nostro Pittore scrive nuovamente all'Aretino per narrare il ricevimento fattogli dall'Imperatore, durante il quale egli perorò la causa dell'amico per la nomina a Cardinale (Bottari, *Raccolta di lettere pittoriche,* Milano, 1827, vol. III, pag. 188 a 190).

1550-51 — Ritrae Filippo II.

Immediatamente dopo il suo arrivo ad Augsburgo, Tiziano fu occupato a lavorare per Don Filippo d'Austria, principe di Spagna, futuro re Filippo II, di cui eseguisce il ritratto. Un primo abbozzo doveva servire come modello dei ritratti che Tiziano avrebbe dovuto fare di Filippo II. In quest'opera il primitivo abito di Corte, con cui era stato ritratto precedentemente nello schizzo, fu cambiato tosto in armatura d'acciaio; è al Prado. (Vedi *Papier d'État de Granvell:* Lettera di Maria d'Ungheria al Renard, vol. IV, pag. 150). Il ritratto quale cavaliere armato fu mandato nel 1553 dalla Regina Maria d'Ungheria al Renard, inviato spagnuolo in Londra, affinchè fosse presentato a Maria Tudor che voleva conoscere il suo futuro consorte.

Il libro delle spese della Casa di Don Filippo d'Austria, ricorda: « A Tizian 60 scudi d'oro... », il 19 decembre 1550.

1551, febbraio 6:

« A Tizian Vecelli, pittore 200 ducati ».

1551, febbraio 6:

« A Tiziano Vecelli, 30 ducati per il pagamento di certi colori che sono stati portati da Venezia, per servizio del pittore » (Archivi di Simancas. Cfr. *Gazette des Beaux Arts,* vol. II, pag. 156, nota 1).

1551, gennaio 6 — Tiziano riceve dal tesoriere di Filippo di Spagna la somma di 230 ducati (Sainsburg, *Inventario del Robeno,* pag. 238, e Cavalcaselle, op. cit., vol. II, pag. 165).

1552 — Il Pittore veneziano visita, durante il suo soggiorno ad Augsburgo, il collega Luca Cranach, giunto in quella città

per fare omaggio al prigioniero Elettore di Sassonia, e si fa da lui ritrarre.

1551, ottobre 8 — Invito fatto al Cranach da Weirmar (Cfr. Schuchardt, *Cranach*, vol. I, pag. 186, e Lettera dell'Elettore al Bruck, loc. cit., vol. III, pag. 81; Cavalcaselle, vol. II, pag. 153).

Fra i ritratti che il prigioniero Elettore portò seco si trovò quel « ritratto di Thucia (Tiziano), pittore veneziano eseguito da Luca, pittore di Wittemberg » (Cfr. Schuchardt, op. cit., pag. 206-8, vol. I, e Cavalcaselle, vol. II, pag. 154).

1552 — Tiziano dipinse nel corso di questo medesimo anno una replica d'una *Regina di Persia*, un *Paesaggio* ed una *Santa Margarita*, che invia al « Molto alto e molto poderoso Signore » Filippo di Spagna.

Sulla roccia di sfondo alla *Santa Margherita*, presso l'imboccatura della caverna, leggesi a stento la firma: TITIANUS.

1552, ottobre 11, Di Venetia — Tiziano a Filippo II:

« Essendomi novamente pervenuta alle mani una « Regina di Persia » de la manera et qualità com'è, l'ho immediate judicata degna di comparere a l'alta presenza di Vostra Altezza. Et così di subito l'ho inviata a Lei con commissione, sino certe mie altre opere si asciugano, che riverentemente in nome mio faccia alcune ambasciate a l'Altezza Vostra, accompagnando il Paesaggio et il ritratto di Santa Margarita mandatovi per avanti per il signor Ambassador Vargas raccomandato al Vescovo Segovia » (Archivio di Simancas, Segreteria di Stato, Leg. 1336. Cfr. Cavalcaselle, *Tiziano*, vol. II, pag. 172).

Il Cavalcaselle vorrebbe che l'opera fosse quella al Prado; ma secondo il Gronau si tratta di un quadro a mezza figura, tanto più che quello di Madrid mostra una maniera posteriore di 15 anni almeno.

1552, ottobre 29 — Decreto della Repubblica Veneta che investe nuovamente Tiziano della senseria dell'Ufficio del Sale secondo suo desiderio (Lorenzi, *Monumenti*, pag. 276).

1553, marzo — A testimonio del suo affetto verso Filippo di Spagna, Tiziano « (interim che metto in ordine le poesie) » manda « (lacuna) V. Altezza se stesso », certo una replica del ritratto eseguito ai tempi del secondo soggiorno di Augsburgo.

1553, marzo 23, Di Venezia — Tiziano a Filippo di Spagna, per annunciare l'invio.

1553, giugno 18 — Filippo in risposta:

« Noi abbiamo ricevuto per assegno dell'Ortiz, domestico dell'Ambasciatore di Venezia, una lettera vostra ed il ritratto che per suo mezzo ci avete mandato » (Archivio di Simancas, Segreteria di Stato, Leg. 1336. Cfr. Cavalcaselle, *Tiziano*, vol. II, pag. 162, nota 2).

1553, luglio — Tiziano pone termine al ritratto del Prelato Beccadelli, inviato papale a Venezia, successo a Giovanni Della Casa.

Il ritrattato tiene fra mano un foglio su cui leggonsi le parole:

« JULIUS. P. P. III

« Venerabili fratri Ludovico eps Ravellen, apud dominium Venetorum nostro et aplicae sedis nuntio [cum annum ageret LII, Titianus Vecellius faciebat Venetiis MDLII mense Julji] ».

E con carattere più moderno: « Translatus deinde MDLV die XVIII Septembris a Paulo Quarto Pontē maximo ad Archiepiscopum Ragusinum quo pervenit die IX Decembris proxime subsequente » (Aretino, *Lettere:* L'Aretino al Legato a Venezia, vol. VI, pag. 102).

1553, novembre 19 — Lettera di Maria d'Ungheria al Renard (nei *Papiers de État de Granville*, vol. IV, pag. 150).

Si dice in questa come la tela sia stata giudicata opera eccellente; ma oggi sia alquanto guasta per il trasporto fatto da Augsburgo a Bruxelles, nondimeno, esaminandolo nella sua propria luce in debita distanza (giacchè le opere di Tiziano non vanno osservate da vicino) ed aggiungendo tre anni all'età che mostrava il principe, questa tela avrebbe potuto dare alla Regina un'idea esatta della figura fisica di Filippo (Cfr. Cavalcaselle, op. cit., vol. II, pag. 161).

1553 — Come di consueto Tiziano è chiamato a ritrarre il nuovo Doge Marc'Antonio Trevisani, e in breve fa consegna del dipinto.

1553, novembre — L'Aretino scrive un sonetto in lode di quest'opera (L'Aretino al Boccomagna, vol. VI, pag. 203).

1553-54 — Epoca dei ritratti di Francesco Vargas e del protonotaro Tomaso Granvella.

Le tele adornarono il Palazzo dell'Ambasceria imperiale e la casa di Tiziano a Venezia (Aretino, *Lettere:* L'Aretino a Tiziano, ottobre 1553; L'Aretino al Vassallo, novembre 1553; L'Aretino al Granvelle, gennaio 1554; vol. VI, pag. 193, 203-5, 220).

1554 — Fin dal principio di quest'anno, Tiziano aveva terminato la *Danae* e ne aveva fatto invio a Filippo II (Cfr. Ticozzi, *Vite dei pittori Vecelli,* pag. 312: Lettera di Tiziano a Filippo).

1554 — Tiziano fa dono alla chiesa di Santa Maria di Medole della pala per l'altar maggiore, in cui aveva dipinto l'*Apparizione di Cristo alla Vergine.*

Tiziano, ormai lontano dallo sperare il ravvedimento del figliuolo Pomponio che godeva il Canonicato di Medole, chiede a Guglielmo Gonzaga la facoltà di sostituire al figliuolo uno dei nipoti. Per ingraziarsi il nuovo Canonico presso il popolo, il Pittore fa dono del suo dipinto per l'altar maggiore (Cfr. M. Pietro Aretino, *Lettere:* L'Aretino a Pomponio, vol. VI, pag. 182).

1554, aprile 26 — Tiziano Vecellio al Duca di Mantova:

« ...facendomi tra gli altri gratia del beneficio di Santa Maria di Meldole per un mio figlio, il quale siccome io vorrei, mi par non sia molto inclinato ad essere uomo di chiesa, epperò ho pensato di collocare que' beneficio in persona atta a reggerlo ed officiarlo con satisfazione di V. Ecc. e mia: e questa è un mio nipote, al quale lo darò avendone la buona grazia di V. Ecc., alla quale non vorrei dispiacere in cosa alcuna, e specialmente in questa ch'io riconosco ed ho dalla Illustrissima sua Casa... ». (Cfr. Braghirolli, *Lettere inedite,* aprile 1554; Crowe e Cavalcaselle, *Tiziano,* vol. II, pag. 197, nota 2).

1554, autunno — Tiziano termina ed invia al nuovo Re d'Inghilterra Filippo II di Spagna, l'*Adone* e *Venere* del Prado.

Sulla tela la segnatura: TITIANUS VECELIUS AEQUES. F.

L'*Adone* giunse a Londra in pessimo stato, tanto che furono necessari lunghi restauri per essere stato malamente arrotolato (Vedi Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura*, vol. II, pag. 27, 28: Tiziano Vecellio al Re d'Inghilterra. La lettera non porta data, ma la replica di Filippo è del 6 dicembre 1554. Cfr. Cavalcaselle, *Tiziano*, vol. II, pag. 193).

1554, dicembre 6 — Filippo II al Vargas:

> « Il quadro di "Adone" che Tiziano ha terminato, è giunto qui, e mi pare veramente di quella perfezione che voi mi dite; ma esso è deturpato nel bel mezzo da una lunga piega, per modo che ha ora d'uopo di un lungo restauro. Desidero che per gli altri quadri che il pittore mi eseguisce, voi gli facciate nuove premure; ma sarà più saggio consiglio che, quindi innanzi, voi non me gli spediate senza prima avermi fatto noto ch'essi sono terminati, e ch'io non vi dia gli ordini circa alla loro spedizione » (Tradotto dall'originale che esiste nell'Archivio di Simancas, Segreteria di Stato, Leg. 1498, fol. 17. Cfr. Cavalcaselle, vol. II, pag. 194).

1554, autunno — Tiziano promette prossimamente a Filippo II il *Perseo ed Andromeda, Medea e Giasone* e un'« *opera devotissima* la quale tengo nelle mani già dieci anni, dove spero che Vostra Serenità vedrà tutta la forza dell'arte che Tiziano suo servo sa usare nella pittura » (Cfr. Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura*, vol. II, pag. 27-28: Tiziano al Re d'Inghilterra, e Cavalcaselle, *Tiziano e gli Estensi*, vol. II, pag. 193). Qualche mese più tardi avviene l'invio.

1555, marzo — Annuncia di aver compiuto le sue opere e d'attendere istruzioni per l'invio (Lettera a Filippo II).

1556, maggio 4 — Filippo II a Tiziano, mostrando impazienza d'avere i quadri e raccomandandogli diligenza nella spedizione affinchè non vengano danneggiati.

1556, maggio 4 — Il Re a Francesco de Vargas, consigliere ambasciatore, fornendo istruzioni per l'invio (Dagli

Archivi di Simancas, Segreteria di Stato, Leg. 1498, fol. 107 108. Cfr. Cavalcaselle, *Tiziano e gli Estensi*, vol. II, p. 209).

1554 — L'Artista consegna all'Imperatore Carlo V la gran tela della *Trinità* e quella dell'*Addolorata.*

Già dal 1550, epoca del secondo soggiorno della Corte imperiale ad Augsburgo, Carlo V aveva desiderato da Tiziano un dipinto in cui fosse rappresentata la lotta religiosa del suo tempo e il suo desiderio di riposo. Tiziano fin d'allora aveva proposto di rappresentare la Corte del Cielo con le tre Persone della Trinità, attorniate dal seguito celeste posto in atto d'intercedere per la Famiglia reale. Solo nel 1554 l'opera è inviata all'Imperatore, con l'*Addolorata* pendant all'*Ecce Homo* del 1547. La *Trinità*, segnata: TITIANUS P., è, con l'altra tela, al Prado.

1553, giugno 30, Di Venezia — Francesco Vargas a Carlo V:

« ... (Tiziano) mi ha voluto mostrare la "Trinità" che ha promesso di condurre a termine, per la fine di settembre... non meno che "L'apparizione di Cristo nell'orto alla Maddalena" che egli dipinge per la Serenissima Regina Maria. L'altra pittura che conta di eseguire, sarà una "Vergine addolorata" la quale farà contrapposto all' "Ecce homo" che Vostra Maestà già possiede.. » (Archivi di Simancas, Segreteria di Stato, Leg. 1321, fol. 22).

1554, settembre 10, Venetia — Tiziano alla Serenissima Maestà di Carlo V:

« ... ho supplicato la regina celeste che interceda grazia per me appreso V. M. C. col ricordo della sua imagine che hora le viene inanzi con quello addolorato effetto che le ha saputo esprimere nel volto la qualità de miei travagli. Mando anchora a V. C. M. la sua opera della "Trinità"... Il ritratto del signor Vargas posto nell'opera ho fatto il comando suo: se non piacerà a V. M. C. ogni pittore con due pennellate lo potrà convertire in altro... » (Archivi di Simancas, Segreteria di Stato, Leg. 1336. Cfr. Cavalcaselle, *Tiziano*, ecc., vol. II, pag. 186).

1554, ottobre 11 — Francesco Vargas a Carlo V, per annunziargli la spedizione della *Trinità* e della *Vergine Addolorata*, che da Venezia erano state mandate nei Paesi Bassi:

...Non è poco l'avere ottenuto che (Tiziano) gli abbia condotti a termine e consegnati: però è da perdonargli il ri-

tardo in grazie... del valore dei due quadri di cui il maggiore è specialmente tenuto per un miracolo d'arte » (Arch. di Simancas, Segreteria di Stato, Leg. 1322, folio 191. Cfr. Cavalcaselle, *Tiziano*, ecc., vol. II, pag. 188).

Senza data — Tiziano a Carlo V, per ringraziarlo delle sue parole gentili direttegli all'arrivo della *Vergine Addolorata.* (Ticozzi, *Vite dei Pittori Vecelli*, pag. 310).

1555, giugno 19 — Lavinia, l'unica figliuola di Tiziano, va sposa a Cornelio Sarcinelli di Serravalle e reca in dote 1400 ducati.

Il contratto, che si conserva, porta la data del 19 giugno 1555, e il versamento della dote viene fatto parte in quel giorno stesso, parte il 12 settembre 1556 (Cfr. Cavalcaselle, *Tiziano*, ecc., vol. II, pag. 208, nota 1).

1555 — Eseguisce il ritratto di Francesco Venier, Doge, successo al Trevisani, morto il 31 maggio 1554.

Il ritratto, che andò distrutto nell'incendio del 1577, fu terminato all'inizio del 1555, e pagato, nel marzo di quell'anno, dall'Ufficio del Sale.

1557, marzo 7 — Nota del pagamento (Cfr. Lorenzi, *Monumenti*, ecc., pag. 288).

Fu questo l'ultimo ritratto che venisse collocato nella Sala del Maggior Consiglio per mancanza di spazio, e l'ultimo ritratto dogale ufficialmente eseguito da Tiziano (Vasari, tomo VII, pag. 438), poichè per gli altri due Dogi che seguirono, Lorenzo e Girolamo Priuli, onde alleviare il Pittore, ne affidarono l'incarico a Girolamo di Tiziano ed al Tintoretto, senza che quello subisse la perdita della Patente di sensale (Cfr. Lorenzi, *Monumenti*, pag. 252-53), che riporta in data 13 aprile 1545 e 9 giugno dello stesso anno, le disposizioni del Consiglio dei Dieci circa la sistemazione nella nuova Biblioteca dei ritratti dei prossimi Dogi (Cavalcaselle, *Tiziano*, ecc., vol. II, pag. 201 e nota 3).

1554-55 — Il Doge Francesco Venier ordina al nostro Pittore un quadro votivo del predecessore Trevisani: l'opera, in breve dipinta, fu posta ad ornare la Sala dei Pregadi e venne distrutta nell'incendio del 1577.

1554, agosto 19 — Il Cadorino è chiamato al Palazzo Ducale per firmare il contratto col Doge e il Provveditore dell'Ufficio del Sale con cui si obbliga a consegnar l'opera nel termine d'un anno dal 2 settembre prossimo e di rappresentare il defunto Doge genuflesso davanti alla Vergine col Bambino presentato da quattro Santi. Per l'opera si sarebbero spesi ducati 171 e soldi 12.

1554, settembre 5 e 18 — Il Consiglio respinge la proposta.

1555, gennaio 7 — Il Consiglio approva il decreto di stima del lavoro e anticipa 50 ducati (Lorenzi, *Monumenti*, ecc., pag. 285, 287 e 292. Cfr. Cavalcaselle, *Tiziano e gli Estensi*, vol. II, pag. 202).

1555 — Tiziano replica un ritratto del Duca Alfonso I e un altro di Ercole II, per commissione del Granate.

1555, luglio 9, Di Venezia — Girolamo Faletti, ambasciatore estense a Venezia, al suo Signore:

« ... esso Granata... per avere il ritratto suo con lo Ill.mo S.r Duca padre di quello, ha lasciato 50 scudi al Ticiano, il quale ha promesso di finirgli fra XV giorni, quando che Monsignore di Lodeva lo voglia servire di quello dell'Ecc.za V.ra... » (R. Archivio di Stato in Modena. Dispacci di ambasciatori estensi da Venezia, busta 44: Lettere di Girolamo Faletti, luglio-dicembre 1555).

1555 — Ancora per intercessione di Francesco Venier, il Consiglio ordina a Tiziano il quadro votivo di Antonio Grimani.

1555, marzo 22 — Il Consiglio dei Dieci invia l'ordine a Tiziano.

1555, luglio — L'opera è così avanzata che si accorda all'autore un accordo di 50 ducati (Lorenzi, *Monumenti*, pag. 289-90).

Si ignora perchè l'opera fosse interrotta nè quando fu ritirata. Certo, durante la vita di Tiziano, non comparve più (Cfr. Cavalcaselle, op. cit., vol. II, pag. 203).

1555-58 — In memoria dell'antica amicizia che lo legava ad Elisabetta Quirini, Tiziano eseguisce la pala d'altare del monumento sepolcrale del marito di lei, Lorenzo Massolo. Egli dipinge il *Martirio del Santo Patrono* per la tomba iniziata nel 1555 nella chiesa dei Crociferi a Venezia, al prezzo di duecento scudi. L'opera è firmata: TITIANUS VECELIUS AEQUES F.

La data di morte del Massolo e quella dell'inizio dell'erezione del suo monumento, è fissata dall'epigrafe citata dal Sansovino (*Venezia descritta*, pag. 169).

Quando Filippo II volle un *San Lorenzo* per ornare la chiesa che doveva sorgere nell'Escuriale, a compimento del voto fatto al Santo nel memorabile 9 agosto 1557, giorno in cui vinse la battaglia di S. Quintino, lo fece richiedere a Tiziano. Garcia Hernandez, senza interpellare l'Artista, consigliò il suo Signore a commissionare una copia del *S. Lorenzo* eseguito da Tiziano, anni addietro, per un convento della città.

1564, agosto 31 — Filippo II a Garcia Hernandez:

« ...Vorrei che (Tiziano) mi eseguisse una imagine di San Lorenzo » (Archivi di Simancas, Segreteria di Stato, Leg. 1325. Cfr. Cavalcaselle, *Tiziano*, ecc., vol. II, pag. 220).

1564, ottobre 9, Di Venezia — Garcia Hernandez ad Antonio Peres:

« ...In un monastero della città è un quadro di " San Lorenzo " ch'egli fece molti anni addietro, il quale risponde appunto alla grandezza ed alla maniera ch'Ella mi indica nella sua lettera; ed i Frati di quel convento mi hanno riferito che per questo dipinto essi pagarono scudi duecento, e che per cinquanta sarebbe disposto a copiarlo Girolamo di Tiziano suo discepolo il quale per oltre a trent'anni fu suo discepolo, ed abitò la sua casa, ed è colui che, dopo il Maestro, possa meglio di tutto eseguire questa copia; quantunque fra lui e il grande Artista non possa reggere nessun confronto... » (Archivio di Simancas, Segreteria di Stato, Leg. 1325. Cfr. Cavalcaselle, *Tiziano*, ecc., vol. II, pag. 220, nota 2).

1557, novembre — Dipinge per Filippo II una *Discesa al Sepolcro* e glie ne fa invio.

L'opera non giunse mai a destinazione, perchè fu smarrita dal maestro di Posta di Trento:

1559, gennaio 20, Di Brusselle — Filippo II al Conte di Luna:

« Tiziano Vecelli, che trovasi ora in Venezia, mi inviò nei primi giorni del mese di novembre dell'anno 1557, un quadro ch'egli aveva eseguito con gran cura e perfezione per me, rappresentante un "Cristo nel Sepolcro," con altre cinque figure; ed avevalo rimesso, per mezzo di Garcia Hernandez, segretario del mio Ambasciatore in Venezia, a Lorenzo Bordogna de Tassis, maestro di posta di Trento, il quale, secondo quanto narra, ricevuto che l'ebbe, lo spedì a me con la staffetta ordinaria. Il quadro, però, non è fino a questo momento arrivato; nè malgrado siano state fatte le più diligenti investigazioni, di esso non si ha più veruna traccia. Mio desiderio è che si venga al più presto a capo di questa faccenda, e che, scoperto l'autore della bricconata, sia severamente punito. Sia comunque di ciò, vi incarico di farne parte a Sua Maestà; e guardate di usare tutta la possibile diligenza, nello scrivere in mio nome al maestro di posta, perchè egli vi faccia noto il luogo, la maniera e la persona a cui consegnò il dipinto perchè lo inviasse a questa volta... » (Archivi di Simancas, Segreteria di Stato, Leg. 650, fol. 121. Cfr. Cavalcaselle, *Tiziano* ecc., vol. II, pag. 218, nota 2).

1559, giugno 19 — Tiziano, scrivendo a Filippo II per parlargli d'altre opere, accenna nuovamente allo smarrimento del « Christo morto nel sepolcro » (Archivio di Simancas, Segreteria di Stato, Leg. 1336. Cfr. Cavalcaselle, vol. II, pag. 242).

1558, giugno 11:

« Fu fatto fare il stendardo per metter all'abati il giorno della festa di San Bernardin, da Tyzian Vecellio, Cadorin, pittore famoso, e costa scudi 17 veneziani come il libro Cassa Vecchio a carta 8 e 9 il quale si conserva in nostro Oratorio » (Archivio di San Giobbe, *Note manoscritte* del Morelli e del Cicogna nella copia dell'Anonimo del Morelli, ora alla Biblioteca di Venezia. Cfr. Cavalcaselle, *Tiziano e gli Estensi*, vol. II, pag. 219 e nota 2).

1558, settembre 21 — Muore a Yuste il più grande mecenate di Tiziano, l'imperatore Carlo V. Filippo II, succedutogli, in memoria del suo grande padre, ordinò al Duca di Sessa, Governatore di Milano, che fossero pagati gli arretrati delle

pensioni concesse a Tiziano da suo padre (Cfr. Ridolfi, *Le meraviglie dell'Arte*, vol. I, pag. 244-45).

1559, settembre — Orazio di Tiziano fa omaggio alla Maestà Cattolica di Filippo II, di un suo quadretto con un *Cristo in croce.*

Era questa un'offerta atta ad ingraziarsi l'imperatore per farsi far giustizia contro lo scultore Leone Aretino che lo aveva assalito allo scopo di rapinarlo (Lettera di Tiziano a Filippo II, in data « 12 giulio 1559 », Arch. di Simancas, Segreteria di Stato, Leg. 1330).

1559, settembre 27, Di Venezia — Tiziano a Filippo II (lettera precedentemente riportata):

« Il suddetto mio figliuolo Horatio... le manda insieme con li miei un suo quadretto con un " Christo in Croce " da lui dipinto ».

1559 — Tiziano termina ed invia a Filippo II le due « poesie » di *Diana e Atteone* e *Diana e Calisto*, colla nuova *Deposizione*, richiesta dal suo Mecenate in sostituzione di quella smarrita. Contemporaneamente egli lavora attorno a nuove tele: al *Cristo nell'Orto*, a *Europa sul toro*, ad *Atteone lacerato dai cani* e ad una *Fanciulla turca o persiana.*

Le due prime opere, completate soltanto nel settembre 1559, a tre anni di distanza dall'inizio, portano la segnatura: TITIANUS. F., e sono a Londra, nella Galleria Bridgewater, la *Deposizione* è al Louvre. Quest'ultima è segnata: TITIANUS VECELLIUS AEQUES CAES., ed ha una replica, forse opera di bottega, al Museo di Vienna, inviata dalla Serenissima nel 1572 al primo Ministro di Spagna Antonio Perez (Cfr. *Manoscritti* del Cicogna, *Note all'Anonimo* del Tizianello, e Bachet, in *Gazette des Beaux Arts*, 15 gennaio 1859, pag. 76).

1559, giugno 19, Di Venetia — Tiziano a Filippo II:

« Ho già fornite le due poesie dedicate a V^a^. M.^tà^, l'una de Diana al fonte sopragiunta da Atheone, e l'altra di Calisto pregna di Giove spogliata al fonte per comandamento di Diana dalle sue Ninfe... Dopo le hauer mandato queste, mi darò tutto a fornir il quadro del " Christo nell'horto " et l'altre due poesie già incominciate, l'una di " Europa sopra il Tauro," l'altra di "Atheone lacerato dai cani suoi "» (Ar-

chivio di Simancas, Segreteria di Stato, Leg. 1336. Cfr. Cavalcaselle, *Tiziano*, ecc., vol. II, pag. 242).

1559, luglio 13 — Filippo II, da Ghent, a Tiziano, raccomandando di porre termine velocemente al «Christo sul Monte» e alle altre sue poesie e ordinando una nuova *Deposizione* per sostituire la perduta (Archivio di Simancas, Segreteria di Stato, Leg. 1336. Riportato esattamente in Ridolfi, *Meravigtie dell'Arte*, vol. I, pag. 242, in data 1558; Cavalcaselle, *Tiziano*, ecc., vol. II, pag. 243).

1559, agosto 3, Di Venetia — Il Segretario Garcia Hernandez a Filippo II:

« Tiziano avrà terminato le pitture di " Diana e Atteone " soltanto fra venti giorni, giacchè esse sono assai grandi... Insieme con questi dipinti egli mi consegnerà inoltre il " Cristo nella Tomba " di misura più grande che non era quella del suo primo esemplare, giacchè le figure vi sono eseguite per intero, ed una piccola pittura di fantasia, rappresentante una " fanciulla turca o persiana ": il tutto eseguito splendidamente » (Arch. di Simancas, Segreteria di Stato, Leg. 1323, fol. 262. Cfr. Cavalcaselle, *Tiziano*, ecc., vol. II, pag. 244).

1559, settembre 27, Di Venetia — Tiziano a Filippo II:

« Mando a V.ª M.tà le pitture che sono Atteone, Calisto, et il Salvator nostro nel Sepolcro in luogo di quello che già si smarrì per viaggio et m'allegro che oltra che questo secondo è di forma più grande che non era il primo, egli mi sia nel resto ancora riuscito meglio assai che non fece quel-l'altro, et manco lontano dal merito infinito di V.ª M.tà: il qual miglioramento in buona parte attribuisco al dolore della perdita del primo che mi è stato nel far questo et gli altri quadri medesimamente un gagliardo stimolo a sforzarmi di rifar quel danno con doppio avantaggio.

« Se contra la sua aspettatione et il creder mio ho indugiato sì lungamente a finirle et mandarle (che nel vero confesso esser tre anni et più che li ho cominciato) non lo ascriva V.ª M.tà a mia negligenza... » (Arch. Simancas, Segreteria di Stato, Leg. 1336. Cfr. Cavalcaselle, *Tiziano*, ecc., vol. II, pag. 245).

All'Archivio di Simancas (Leg. 1324, fol. 193) è conservato il Conto che Hernandez Garcia spediva al Governo spagnuolo il 1º ottobre 1563: « A. di V ottobre 1559 ho spedito

a Genova quattro casse di vasi di vetro... Per portare a Genova queste casse ed altre due in cui furono rinchiusi i quadri di " Christo nel Sepolcro " e di " Diana e Calisto " che Tiziano inviò a Sua Maestà è stato speso scudi 25 » (Cfr. Crowe e Cavalcaselle, vol. II, pag. 286, nota 1).

1559, autunno — Compie e manda in Ispagna, al solito committente il «Re Cattolico», una *Adorazione dei Magi.* Inoltre continua a lavorare per il *Cristo nell'Orto* e pel *Giove con Europa;* inizia una *Maddalena* e chiede conferma al re Filippo II dell'ordinazione di certe « uittorie di Cesare ».

Dal Carteggio null'altro risulta nei riguardi delle *Vittorie di Cesare.* Nel 1557 Don Luigi Davela scriveva intorno alle *Battagtie di Carlo V,* affrescate nel suo palazzo a Plasencia in Ispagna, tratte, diceva, da disegni di Tiziano (Stirling, *Cloister life of Carlo V,* pag. 149). Disegni riapparsi a Praga nel 1723 (Cfr. Zanotti, Accademia Clementina, 1739, in Ciani, *Storia pop. cad.*, vol. II, pag. 319; Cavalcaselle, vol. II, pag. 277, nota 1).

Solo nella primavera del '61 giunge indirettamente notizia al Pittore che il dipinto, ora al Prado, era pervenuto al Re con *Diana e Calisto* e il *Cristo morto* della spedizione precedente.

Lettere di Tiziano a Filippo II:

1560, 24 marzo, Di Venetia:

« Io mandai molti giorni sono a V.ª M.tà le pitture che io feci di suo ordine. E non havendo insino a questo dì inteso cosa alcuna, sono indoto a dubitare o che V.ª M.tà non le habbia avute, overo che piaciute non le siano: la qual cosa, se così fosse, mi sforzerei riffaccendole di far sì che V.ª M.tà ne rimanesse sodisfata... ».

1560, aprile 22, Di Venetia:

« ...Sono hoggi mai sette mesi che io mandai a V.ª M.tà le pitture che mi furono da lei ordinate e non havendo insino a qui havuto aviso del recapito mi sarebbe singolar gratia a intender se elle sono piaciute... e quando le fossero piaciute mi porrei con migliore animo a finir la fauola di " Gioue con Europa " e la historia di " Cristo nell'orto " per far cosa che non riuscisse del tutto indegna di sì gran Re... ». « Mi astringe anco la divotion mia a ricordarle che V.ª M.tà sia seruita di commetter che siano dipinte a memoria de posteri le gloriose et immortali uittorie di Cesare. Delle

quali io disidero di essere il primo a farne alcuna per segno di grato animo verso i molti benefici ricevuti da Sua Maestà Cesarea e da V.ª M.ᵗà Catolica, onde mi sarà singolar fauore che ella mi degni di farmi intendere il lume, secondo la qualità e condition delle sale o camere, nelle quali haurà a esser riposta... ».

1560, agosto 1:

« Il primo di agosto del 1560 pagai a Tiziano scudi tre che egli spese nel porre in ordine il quadro dei "Tre Re" che io inviai a Sua Maestà per mezzo degli Ambasciatori Veneziani » (Archivio di Simancas, Leg. 1324: Dal Conto di Hernandez Garcia succitato).

1561, aprile 2, Di Venetia:

« ...Ho inteso per lettere del Delfino che a V.ª M.ᵗà Catolica sono piaciute le Pitture che io le mandai, cioè la poesia di "Diana alla fonte," la fauola di "Calisto", il "Christo morto" e i "Re d'Oriente," di che ho preso quella contentezza che si ricerca al desiderio ch'io ho di seruirla... ». « ...ho apparecchiato una pittura della "Maddalena," la quale si appresenterà innanzi con le lagrime in su gli occhi e supplicheuole per li bisogni del divotissimo seruo... Intanto apparecchierò il "Christo ne l'horto," la poesia della "Europa" » (Il carteggio è tolto dagli Archivi di Simancas, Segreteria di Stato, Leg. 1336. Cfr. Cavalcaselle, *Tiziano*, ecc., vol. II, pag. 275-79).

1560, circa — È probabilmente di questo tempo il ritratto di Irene di Spilimbergo, dipinto di memoria, affidato a Tiziano (certo da lui non eseguito).

La pittura (a Maniago, Casa Maniago) porta, sul plinto marmoreo d'una colonna, l'iscrizione: SI FATA TULISSENT.

Tiziano era legato da lunga amicizia con Giulia Spilimbergo da Ponte, madre dell'Irene e figlia dell'amico Paolo da Ponte, patrizio Veneto. Ella aveva tenuto al fonte battesimale uno dei figliuoli dell'Artista (Vasari, vol. XIII, pag. 41). Vorrebbe la tradizione che l'Irene, morta a 20 anni, in fama di ottima nella pittura, fosse stata allieva di Tiziano stesso (Atanagi Dionisio, *Rime di diversi in morte della signora Irene*, Venezia, 1561), tanto che il Dolce, alla scomparsa di lei, invitò, con un sonetto, il Cadorino ad eternare quelle sembianze che avevano ispirato la musa del Tasso stesso (Maniago, *Storia delle belle arti friulane*, pag. 280 e 129; Atanagi, op. cit.; Cfr. Cavalcaselle, *Tiziano*, ecc., vol. II, pagg. 270-71).

1561, novembre — Tiziano ha ultimata la *Maddalena*, che alcuni giorni dopo consegna a Garcia Hernandez affinchè sia spedita in Ispagna.

Secondo il Vasari (vol. XIII, pag. 41) ed il Ridolfi (vol. I, pag. 248) la *Maddalena* originale fu acquistata dal patrizio Silvio Badoer che, vedutala presso il Pittore, se la fece cedere, e alla Maestà Cattolica toccò la replica.

1561, agosto 17, Di Venetia — Tiziano a Filippo II:

« Io sto aspettando che la M.tà V.a anchora mi mandi a commettere a chi debba consignare il quadro della "S.ta Maria Maddalena," et quale già molti giorni le ha promesso et fornito »... « In tanto andrò conducendo a compimento il "Christo nell'horto," l' "Europa" et altre pitture che ho già disegnate di fare per V.a M.tà » (Archivi di Simancas, Segreteria di Stato, Leg. 1336. Cfr. Cavalcaselle, *Tiziano*, ecc., vol. II, pag. 282).

1561, ottobre 22, Madrid — Filippo II a Tiziano, per dargli istruzioni intorno alla spedizione della *Maddalena*, del *Cristo nell'orto* e dell'*Europa* (Gaye, *Carteggio degli Artisti*, vol. III, pag. 59. Cfr. Crowe e Cavalcaselle, op. cit., vol. II, pag. 283).

1561, novembre 20, Di Venezia — Garcia Hernandez rassicura Filippo II per quanto riguarda l'esecuzione dei suoi ordini per l'invio.

1561, dicembre 1, Di Venezia — Tiziano annuncia al Re la consegna della *Maddalena* (Archivio di Simancas, Segreteria di Stato, Leg. 1324).

1561, dicembre 15:

« Il 15 dicembre... pagai a Tiziano due scudi ch'egli spese nel porre il quadro della " Maddalena " che io spedii, secondo gli ordini di Sua Maestà, per mezzo del Marchese di Pescara » (Dal Conto di Garcia Hernandez. al Gov. Spagnuolo, succitato. Cfr. Cavalcaselle, op. cit., pag. 286, nota 1).

1562, aprile — Garcia Hernandez parla al suo Signore d'un piccolo quadro che Tiziano finirà quanto prima per inviarglielo.

1562, aprile 10, Di Venetia:

« Tiziano finirà quanto prima un altro piccolo quadro ch'egli ha eseguito per Vostra Maestà, il quale egli invierà al Maestro di posta di Milano, per il cui mezzo perverrà più sicuramente ed in un tempo più breve a Vostra Maestà: ed io gli scriverò in Vostro nome che egli lo spedisca col primo corriere che di lì partirà » (Archivio di Simancas, Segreteria di Stato, Leg. 1324, fol. 169. Cfr. Cavalcaselle, *Tiziano*, ecc., vol. II, pag. 295).

1562, aprile — Il vecchio pittore pone termine alle due tele di *Cristo nell'orto* e d'*Europa portata dal toro*, iniziate già intorno al giugno 1559, e mentre ne dà notizia dell'invio al Re di Spagna, gli accenna ad una futura *Nostra Signora col Bambino in braccio* (Lettera di Tiziano al Serenissimo e Cattolico Re, Archivio di Simancas, Segreteria di Stato, Leg. 1336. Cfr. Cavalcaselle, *Tiziano e gli Estensi*, vol. II, pag. 296).

Il *Ratto d'Europa* di Boston (Coll. Gardner) è segnato: TITIANUS P.

Senza data:

« Ad un uomo che portò da Genova insieme coi quadri del "Cristo in preghiera" e della "Europa" che Tiziano inviò a Sua Maestà, diedi scudi venticinque e più cinque che furono spesi per porre in ordine i detti quadri... » (Dai Conti di Garcia Hernandez, succitati).

1562, maggio — Tiziano dona un quadro di *Adone* a Vecellio Vecelli, probabilmente di bottega.

1562, maggio 24, Di Venetia — Tiziano a Vecellio Vecelli:

« Horatio vi manda il vostro quadretto d'Adonis, il quale è bellissimo, e lo godrete per fino che si attende a fornir l'altro di nostra donna » (Dall'originale del dott. Jacobi di Cadore, riportate in Cavalcaselle, op. cit., vol. II, pag. 95; Ridolfi, *Le meraviglie*, vol. I, pag. 270; Ticozzi, *Vite dei pitt. Vecelli*, note a pag. 64).

1564, gennaio — Il pittore, col figliuolo Orazio, commercia in legnami e provvede al Duca d'Urbino, non solo dipinti, ma assi di pino e travicelli.

1564, gennaio 6 — Lettera di Tiziano al Duca d'Urbino a cui invia il legname (in *Lettere di illustri italiani*, pub-

blicate da Zanoli-Bicchierai per le nozze Galeotti-Gardenas, Firenze, 1854, Le Monnier. Cfr. Cavalcaselle, *Tiziano*, ecc., vol. II, pag. 317).

1564, giugno — Tiziano eseguisce il quadro della *Regina dei Romani*, ritratto della sorella di Filippo II e lo invia in Ispagna, al Re.

1564, giugno 11, Venezia — Garcia Hernandez a Filippo II:

« ... Ieri l'altro (Tiziano) mi diede un ritratto della serenissima Regina dei Romani bene incassato, il quale spedisco con l'occasione di questo corriere a Don Gabriele De la Cueva, perchè lo rimetta a V.ª M.tà con la prima buona occasione... ».

1564, luglio 15 — Filippo II a Garcia Hernandez:

« Direte a Tiziano che tengo a calcolo la diligenza... che usò nel ritratto della Regina mia sorella e credo che riuscirà perfetto come tutte le altre cose compiute di sua mano... ».

1564, agosto 31 — Ancora il Re all'Hernandez, annunciando l'arrivo in Madrid del ritratto della *Regina dei Romani* (Il carteggio proviene dall'Archivio di Simancas, Segreteria di Stato, Leg. 136 e 1325. Cfr. Cavalcaselle, *Tiziano e gli Estensi*, vol. II, pag. 323-25).

1564, ottobre — Dopo sette anni di assiduo lavoro, Tiziano termina la grande *Cena* dell'Escorial destinata a Filippo II.

Il Cadorino non si affrettò a consegnare l'opera poichè vedeva malsicuro il pagamento delle sue pensioni su Milano e la Spagna (trasandando su quelle di Napoli) e se ne lagnava: « delle tante altre mie pitture mandate fin hora a V.ª M.tà, non ho hauto mai pur un minimo danaro in pagamento ». D'altra parte Filippo non riuscì per lungo tempo a soddisfare questo desiderio perchè i suoi ordini erano delusi dai suoi ufficiali. Ottenuto il pagamento, che i tesorieri lombardi mutarono avaramente da denaro in natura, il *Cenacolo* fu inviato all'Escuriale.

Poichè la parete era malauguratamente troppo stretta per la grandiosa opera, i monaci ne amputarono la parte superiore (Sulle vicende sfortunate di quest'opera, vedi Cean Bermudez, riportato

dal Northcote. *Life of Titian,* vol. I, pag. 349-50. Cfr. Cavalcaselle, *Tiziano,* ecc., vol. II, pag. 329).

Questa pittura è copia dall'originale, dipinto per il Refettorio di S. Giovanni e Paolo a Venezia, e perito nell'incendio del 1571 (E mortuale de' Padri de' SS. Giovanni e Paolo. Cicogna, *Iscrizioni venete,* vol. VI, pag. 825, Codex extr. Cfr. Cavalcaselle, vol. II, pag. 319, nota 1). Porta la scritta: TITIANUS. F. C.

1563, luglio 28, Di Venetia — Lettera di Tiziano a Filippo II:

« ... quantunque non mi resta più a fare cosa alcuna di quelle che ella già si degnò di comandarmi, nondimeno son per ridurre a compimento fra pochi giorni un quadro di pittura già sei anni da me incominciato con intentione che V.ª M.tà Catholica dopo molte pitture di fauolosa inventione godesse di mia mano una materia historica di deuotione per ornamento de alcuna sua sala, et questa è una "Cena di Nostro Signore con li dodici Apostoli" di larghezza di braccia sette et altezza di quatro et più; opera forse delle più faticose et importanti ch'io habbia fatto per V.ª M.tà, la quale quanto prima sarà fornita le inuiarò per quei mezi che le piacerà di commettermi. Intanto supplico humilmente la M.tà V.ª, per la sua alta pietà che auanti ch'io mora Ella mi faccia gracia di sentire qualche consolatione e frutto di quella tratta di formenti di Napoli già tanto tempo concessami dalla gloriosa memoria di Cesare suo genitore ».

1563, dicembre 6 — Tiziano, che da parecchio non ottiene risposta, se ne lagna, professando la sua devozione; parla della *Cena* e si raccomanda per le pensioni, al pagamento delle quali ambisce quale compenso a tutte le sue opere eseguite per la Corte di Spagna, dato che:

« ...delle tante mie pitture mandate fin hora a V.ª M.tà non ho hauuto mai un minimo danaro in pagamento » (Ambedue le lettere dagli Archivi di Simancas, Segreteria di Stato, Leg. 1336. Cfr. Cavalcaselle, op. cit., vol. II, pagine 303-305).

1564, marzo 8 — Filippo II, da Barcellona, a Garcia Hernandez, per comunicargli due lettere di Tiziano e ordinargli i pagamenti delle pensioni al Pittore e disporre per la spedizione dell'ormai terminato *Cenacolo* (Cfr. Ridolfi, *Le meraviglie dell'Arte,* vol. I, pag. 268).

1564, marzo 8, Da Barcellona — Il Re a Tiziano, impartendo anche a lui ordini per la spedizione e rassicurandolo sulle pensioni.

1564, marzo 8, Da Barcellona — Al Vicerè di Napoli per ordinare il pagamento della pensione in grano.

1564, marzo 8, Da Barcellona — Il Re al Duca di Sessa, governatore di Milano, con le medesime prescrizioni della lettera precedente.

1564, aprile 16 — Il Garcia al Re. Comunica che Tiziano rinuncia al diritto nel Credito di Napoli, poichè:

« ...non rammenta, essendo grave di età, dove abbia messe le ricevute dell'assegnamento che l'Imperatore, di gloriosa memoria, gli fece ». Dice che la « "Cena di Cristo," non è terminata come scrisse »; ma sarà compita entro il mese di maggio.

1564, giugno 11 — Ancora il Garcia al Re:

« Tiziano lavora senza posa attorno al "Cenacolo," eppure non gli sarà possibile ultimarlo che entro tre mesi ».

1564, luglio 15 — Il Re al Garcia, affinchè comunichi a Tiziano il suo gradimento per la

« ...diligenza che usa nel condurre a termine il quadro della "Cena di Cristo nostro Redentore" e pensi alle precauzioni necessarie pel trasporto della pittura in Ispagna » (Tutto il carteggio proviene dagli Archivi di Simancas, Segreteria di Stato, Leg. 1325 e 136. Cfr. Cavalcaselle, *Tiziano*, ecc., vol. II, pag. 319-24).

1564, agosto 5 — Tiziano al Re di Spagna, per comunicargli che, dopo sette anni di lavoro, il *Cenacolo* era finalmente finito e per pregarlo di voler dare ordini ai suoi Ministri pel pagamento delle pensioni (Cfr. Ridolfi, *Le meraviglie dell'Arte*, vol. I, pag. 249-51).

1564, settembre 20 — Filippo all'Hernandez:

« Sono lietissimo di sapere che Tiziano abbia finito il quadro della "Cena di Cristo nostro Redentore" perchè tengo per fermo essere riuscito perfetto... », ed aggiunge d'aver

ordinato a Don Gabriele de la Cueva il pagamento sollecito delle somme dovute al Pittore.

1564, ottobre VIII — Garcia Hernandez ad Antonio Pery (lettera già citata):

« ...Il quadro di " Cristo nella Cena " che egli ha eseguito per V. Maestà, è riuscito, come già ho scritto, una cosa veramente mirabile, ed anzi, stando al parere de' maestri dell'arte e di quanti altri lo vedono, è uno de' più mirabili dipinti che abbia mai eseguito Tiziano. Esso è già condotto a termine ed il pittore doveva consegnarmelo il 15 settembre, perchè lo inviassi a Genova, e quando partì, dissemi che ritornando egli me lo avrebbe finito e consegnato. Ma questa dilazione io sospetto nasca dalla sua spilorceria ed avarizia che lo trattiene dal consegnarmelo, e lo tratterrà fino a che non giunga il dispaccio di Sua Maestà che ordini il pagamento di ciò ch'egli deve avere: e se, ritornando, egli non mi darà il dipinto, io la intenderò proprio così. M'adoprerò, in ogni modo, per cavarglielo di mano, e perchè dia principio al quadro di... San Lorenzo, giacchè quantunque egli sia già si vecchio, esso lavora e può lavorare. e se vedesse denari farebbe anche più di ciò che la sua età richieda; poichè per guadagnare, egli fu capace di andare di qui a Brescia, ad esaminare un certo luogo ove dev'essere situato un dipinto che vuolsi da lui... » (Archivio di Simancas, Segreteria di Stato, Leg. 1325. Cfr. Cavalcaselle, *Tiziano*, etc., vol. II, pag. 220, nota 2).

1564, ottobre 15 — L'Hernandez a Filippo II:

« Il quadro di " Cristo Nostro Signore nella Cena " verrà ultimato e incassato fra 8 o 10 giorni... Il pittore comincierà subito, nel medesimo telaio quello del glorioso " S. Lorenzo "...». «Se V.ª M.tà deciderà di volere alcuna altra cosa di sua mano, sarà duopo avvisarmelo in tempo, poichè secondo ciò che si dice da persone che bene il conoscono, è presso i novant'anni, benchè non li dimostri e per i danari farà ogni cosa » (Arch. di Simancas, Leg. 1325. Cfr. Cavalcaselle, op. cit., nota 2 a pag. 327).

1566 — Il Consiglio dei Dieci accoglie la domanda e concede la patente a Tiziano per il monopolio della pubblicazione di alcune stampe, eseguite da Cornelio Cort e Niccolò Boldrini, dalle sue più famose pitture (Cfr. Cadorin, *Dello Amore*,

pag. 9 e 65). La collezione completa, inviata a Domenico Lapsonio a Liegi, provoca una entusiastica lettera di risposta in cui il Maestro è chiamato « primo paesista del tempo » (Cfr. Gaye, *Carteggio*, vol. III, pag. 242; Cavalcaselle, op. cit., vol. II, pag. 344-45).

1566 — Tiziano termina il quadro di *San Lorenzo*, che Filippo II gli aveva commissionato dal 1564.

Quando il Re commise l'opera al Pittore, Garcia Hernandez consigliò il suo Signore ad accontentarsi di una copia di Orazio di Tiziano dal quadro dei Crociferi. Il consiglio non fu seguito; però Tiziano inviò poi una replica con varianti da quell'antica sua pittura.

1566, agosto 31 — Filippo II a Garcia Hernandez; fra l'altro lo incarica di commissionare a Tiziano « una immagine di San Lorenzo... ».

1566, ottobre 9 — Il Garcia scrive ad Antonio Pery (lettera più volte citata) affinchè consigli Filippo II d'accontentarsi di una copia del *S. Lorenzo* di Tiziano, dipinto per la tomba di Lorenzo Massolo, nella chiesa dei Crociferi a Venezia, tra il 1555 e il 1558.

1566, ottobre 8 — Garcia Hernandez a Filippo II, promettendo d'ordinare a Tiziano il *S. Lorenzo* (Ciascuna lettera ha l'originale a Simancas, Leg. 1335, Archivio Segreteria di Stato).

1565, luglio 28 — Lettera di Tiziano al Re di Spagna:

« ... in tanto andrò riducendo a compimento la pittura del " Beato Lorenzo "... » (Archivio di Simancas, Leg. 1336. Cfr. Cavalcaselle, op. cit., pag. 335 del vol. II).

1566, marzo 26 — A Garcia Hernandez il suo Re:

« Appresi, giusta quanto scrivete, ciò che vi disse Tiziano, cioè che in questa quaresima egli finirebbe il quadro di " San Lorenzo " che io desidero... » (Arch. di Simancas, Leg. 1325, e Cavalcaselle, op. cit., vol. II, pag. 345, nota 4).

1566, primavera — Giorgio Vasari, per una nuova edizione delle sue *Vite*, fu in quest'anno a Venezia (Cfr. Gaye, *Car-*

teggio, pag. 210-219, in cui sono raccolte le lettere di viaggio dell'Aretino).

Visitato lo studio di Tiziano, narra d'aver ammirato in fattura:

« un "martirio di S. Lorenzo" pel Re cattolico;

« una della "Crocifissione" coi crocifissori in basso per Giovanni d'Anna;

« un quadro cominciato pel doge Grimani, padre del patriarca d'Aquileia;

« tre quadri grandi per la sala del Palazzo Grande di Brescia, appena cominciati;

« una donna nuda che s'inchina a Minerva, sullo sfondo di mare solcato dal corso di Nettuno (opera lasciata incompleta per la morte di Alfonso I di Ferrara);

« Cristo appare alla Maddalena, a figure al naturale;

« Deposizione al sepolcro;

« Un suo ritratto, finito da quattro anni;

« nostra Donna;

« S. Paolo in lettura, a busto ».

(Vasari, *Vite*, vol. XIII, pag. 43-44).

1566, ottobre — Tiziano, insieme con altri artefici veneti, è descritto nel Libro della Compagnia e Accademia del Disegno di Firenze. Il partito si legge a carte 17 del Libro del Proveditore, segnato E, esistente nell'Archivio della Fiorentina Accademia delle Belle Arti (Vasari, nel *Prospetto cronologico della vita di Tiziano*, vol. XIII, pag. 67).

Questo in seguito ad una lettera all'Accademia toscana di pittura nella quale il Cadorino e vari colleghi chiedevano d'essere ammessi a farne parte. L'Accademia accolse ad unanimità i nomi di Andrea Palladio, Giuseppe Salviati, Danese Cattaneo, Battista Zelotti, Jacopo Robusti, Tiziano Vecellio, pittori (Vasari, *Degli Accademici del Disegno*, vol. XIII, pag. 183).

1566 — Per la chiesa della Pieve, della natia Cadore, Tiziano ideò la decorazione ad affresco che i discepoli eseguirono sui suoi disegni.

Gli affreschi, distrutti nel 1813, rappresentavano, quelli della volta del coro, l'*Eterno che riceve la Vergine*, attorniata da Evangelisti e da angioli, e quelli delle pareti l'*Annunciazione* e la *Natività*. Negli archi del coro otto mezze figure di profeti e più in basso la *Vergine addolorata* e *S. Giovanni evangelista* (*Notizie*

compiute nei Manoscritti di Taddeo Jacobi). Tiziano, già nel marzo del '67 ebbe un acconto sui 200 ducati complessivi che gli spettavano, segno che l'opera era molto innanzi (Cfr. Cavalcaselle, op. cit., vol. II, pag. 368).

1565, ottobre — Tiziano è a Cadore con parecchi discepoli: alcuni di essi firmarono l'atto col quale Fausto Vecelli, il 1° ottobre, veniva nominato notaio. Sul documento le firme di Valerio Zuccato, Emanuele Andorfer di Asburgo e Cesare Vecelli (Cfr. Ticozzi, *Vite dei pittori Vecelli*, pag. 238; Cavalcaselle, op. cit., vol. II, pag. 335).

1566, giugno 18 e luglio 2 — Lettere del Municipio di Cadore che avvisano Tiziano di essere in attesa dei discepoli che debbono dar mano agli affreschi della Pieve. Tiziano avrebbe avuto in compenso 200 ducati (Cfr. Ticozzi, *Vite dei pittori Vecelli*, pag. 318-19; Cavalcaselle, op. cit., vol. II, pag. 353).

1567, marzo 21 — Il Comune di Cadore dispone affinchè siano consegnati a Tiziano 50 carichi di legname da costruzione come primo acconto del suo credito (Cfr. Ticozzi, op. cit., notizie complete, da pag. 316 a 339).

1567 — Invia una pittura di *Nostra Donna* al Duca d'Urbino che ne era stato il committente.

Lettere di Tiziano al Duca:

1567, maggio 3, Di Venezia:

« ... Già molti e molti giorni sono, che per ordine di Vostra Ecc.tia Ill.ma le mandai col mezo del suo Secretario la pittura della "Nostra Donna." Onde perchè fin hora non ho poi havuto novella s'ella le sia stata di sodisfattione, son venuto con queste mie a baciarle reverentemente le mani... » (Zanoli-Bicchierai, *Lettere d'illustri italiani non mai stampate*, Firenze, Le Monnier, 1864, pag. 11).

1567, ottobre 27, Di Venetia:

« ... Sono scorsi mesi 6 dal 10 di maggio in qua; ma solamente avendomi trattenuto con parole; ho voluto prender partito di avvisarne V. Ecc.tia Ill.ma con questa, affinchè la

sua infinita liberalità soccorresse al mio bisogno... » (Cfr. Gaye, *Carteggio*, vol. III, pag. 249; Cavalcaselle, op. cit., vol. II, pag. 359-60).

1567 — Il nostro Artista dipinge e dona al Papa Pio V ed al Cardinale Alessandro Farnese le tre tele rappresentanti: *S. Maria Maddalena nel Deserto*, il *Beato Pietro Martire* e una *Immagine di S. Caterina.*

Tiziano si era rivolto al Cardinale Farnese, affinchè, per mezzo del Legato apostolico, intercedesse presso Filippo II di Spagna che doveva concedere a suo figlio Pomponio la naturalizzazione spagnuola, che gli avrebbe procurato un reddito di qualche centinaio di ducati. Grato per l'interessamento del Cardinale, Tiziano accompagna il dono con le lettere seguenti:

1567, marzo:

« Havendo compreso per le lettere di V.^{a} S.^{ia} Ill.^{ma} et R.^{ma} che la sua singolar cortesia e benignità non si è sdegnata d'aver cara la carta ch'io le mandai, ho preso ardimento di venire a farle riverenza con un altro segno di tributo della mia servitù. Questo è una immagine di " S.^{a} Maria Maddalena nel deserto " in atto di devozione et di pentimento »... « come pittura di questa mia ultima età, et fatta da per diletto, supplico V.^{a} S.^{ia} Ill.^{ma} et R.^{ma} a degnarsi di ricevere benignamente »... « Con queste le sarà presentata insieme un altra pittura, la quale io mando a N.^{o} S.^{re} et è il " Beato Pietro Martire ." Se V.^{a} S.^{a} Ill.^{ma} si degnerà esser servita che Sua Santità l'abbia per mezzo suo, io l'avrò per somma gratia et favore » (Lettera senza data, ma, secondo il Ronchini, *Relazioni di Tiziano coi Farnesi*, probabilmente scritta sul finire del marzo 1567).

1567, maggio 17:

« Già son quasi due mesi ch'io mandai a V.^{a} S.^{ia}Ill.^{ma} e R.^{ma} due mie pitture, una " S.^{ta} Maria Maddalena " per V.^{a} S.^{ia} Ill.^{ma} et il " Martirio di S. Pietro Martire " a Nostro Signore, insieme con le mie lettere, supplicandola a degnarsi di favorirmi nella cosa di Pomponio »... « Nè però finora ho avuto novella alcuna » (Ronchini, op. cit., pag. 143).

Senza data; ma probabilmente di questo momento.

Lettere del Cardinal Farnese a Tiziano per invitarlo ad inviare una *S. Caterina* e promettergli che il suo desiderio

per Pomponio sarà esaudito (Ticozzi, *Vite dei pitt. Vecelli*, pag. 317; Cavalcaselle, op. cit, vol. II, pag. 363-66).

1566-71 — In questi anni si ha notizia dei commerci che Tiziano esercitava cogli antiquari e coi loro agenti e probabilmente è di questo periodo il ritratto di Jacopo Strada, a Vienna, antiquario alla Corte di Rodolfo II a Praga (Cfr. *Lettere dello Stoppio* e *Racconti dello Strada*, pubblicati dallo Stockbauer, *Kunstbestrebungen am Bayrischen Hof*; Cavalcaselle, op. cit., vol. II, pag. 355-57).

1567, dicembre — Mentre il nostro Pittore fa invio del *Martirio di S. Lorenzo* che, per la morte di Garcia Hernandez, da più di un anno giaceva terminato nella bottega dell'Artista, unisce una *Venere ignuda*, dipinta nel frattempo, e progetta, ancora per conto di quel Re, una serie di tele con scene della vita di S. Lorenzo. Queste ultime avrebbero dovuto essere dipinte con l'aiuto d'Orazio e d'un discepolo.

1567, dicembre 2, Di Venetia — Tiziano all'« Invittissimo » di Spagna.

« Dalle lettere di V.ª M.tà Catholica scrite al secretario Garcia Ermando di buona memoria ho compreso il grandissimo desiderio che ella ha della pittura del " Beato Lorenzo ", la quale già molti mesi sarebbe giunta in Spagna se non fosse stata la tardezza et l'indispositione et per la morte seguita del detto Secretario suo; ma hora la consegnerò al Consolo della natione che l'indirizzerà a camino; che oltra di ciò ho inteso che V.ª M.tà Catholica desidera d'auer distesa in pittura tutta la uita del detto Santo, la qual cosa se è così la supplico a degnarsi d'esser seruita ch'io intenda in quante parti essa la uoglia et l'altezza, et larghezza de li quadri con il lume loro, perch'ella potrebbe esser fatta in 6, in 8 et in 10 pezzi oltra questa parte della sua morte, la quale è larga braccia 4 et mezzo et alta 6, et quando haurò inteso la sua uolontà io meterò ogni opera perch'ella resti presto seruita, non restando di adoprar in questo Oratio mio figliuolo et suo seruitore insieme con un altro molto ualente giouine mio discepolo, acciocchè quella breuità ch'ella mi comanderà l'opera si eseguisca,.. »...« ...supplicando di nuovo... ad hauermi per iscusato se per colpa dei suoi ministri ho tar-

dato fin hora a mandarle la tela del " Beato Lorenzo," l'auiso come insieme con detta tela le mando una pittura d'una " Venere ignuda," la quale ho fatto da poi che ebbi fornita la suddetta fui a questo tempo... » (Archivio di Simancas, Segreteria di Stato, Leg. 1346. Cfr. Cavalcaselle, op. cit., vol. II, pag. 369-71).

1568, giugno — Il vecchio Maestro termina tre tele per la decorazione della volta della Gran Sala nel Palazzo Pubblico di Brescia.

Già grave d'anni egli si recò ad osservare il luogo in cui avrebbero dovuto essere collocati i dipinti, poi eseguitili, rappresentando fatti storici dal contratto fissati, li inviò a Brescia, dove i Deputati, malcontenti, li giudicarono severamente. Dopo lunga contesa, a cui Tiziano fece intervenire il Bollani, vescovo di Brescia, il Pittore dovette accontentarsi di 1150 ducati.

Non molto dopo, i quadri allegorici perirono nell'incendio del Palazzo Pubblico, avvenuto il 18 gennaio 1575 (Brognoli, *Guida di Brescia*, pag. 58). Essi rappresentavano, secondo le minute prescrizioni del contratto: quello di mezzo sei figure cioè: Brescia, Minerva Marte e tre Naiadi. « La Brescia doveva stare nell'aria sospesa, nella più degna et eccellente parte dello spatio in forma di bellissima donna, con grave, maturo et venerando aspetto, ornato riccamente il capo, senza corona, però, o regal abito, vestita a lungo all'antica, di veste bianchissima, cinta di fascia azzurra: doveva avere le braccia ignude e la mammella destra, aggruppando le vesti sulla spalla sinistra, e sotto il destro fianco, stendendo il braccio destro, doveva porgere verso levante una statua d'oro, simulacro della Fede ». La mano sinistra di questa fede doveva sostenere una cornucopia...

Il secondo dipinto rappresentava: « Vulcano coi Ciclopi alla fucina ed un leone che cupamente rugge sul dinanzi del quadro ».

Il terzo: « Cerere e Bacco e due Dei di Fiume » (Vedi Zamboni, *Memorie intorno alle pubbliche fabbriche di Brescia*, Brescia, 1778, appendice IV, pag. 132 e seg.).

Non resta memoria che della composizione dei *Ciclopi e Vulcano* in una stampa del 1572, eseguita dal Cort.

1564, ottobre 3 — Tiziano firma il contratto per la pittura di tre tele per la volta della Gran Sala del Palazzo Pubblico di Brescia d'argomento storico, indicatogli, e riceve in anticipo 150 ducati (Il contratto originale è riportato in Zamboni, *Memorie*, ecc., vol. IV, pag. 81-86. Cfr. Cavalcaselle, op. cit., vol. II, pag. 328-29).

1564, ottobre 8, Di Venetia — Garcia Hernandez a Filippo II (lettera cit.):

« Tiziano ha condotto al termine la pittura del " Cenacolo " e me la consegnerà non appena è tornato da Brescia donde egli è atteso di momento in momento... ».

1564, ottobre 9 — Ancora il Garcia al Re (lettera più volte citata):

« Tiziano è andato a Brescia ad esaminare il luogo in cui sarà situato un suo dipinto » (Carteggi di Simancas, Leg. 1325).

1566, gennaio — L'inviato del Municipio di Brescia comunica al suo Governo che due tele son prossime al compimento (Zamboni, op. cit. Cfr. Cavalcaselle, op. cit., vol. II, pag. 345).

1568, giugno — Tiziano annuncia ai Deputati bresciani che le tele sono terminate, che ne attende il compenso (Zamboni, op. cit.).

1569, giugno 3, Di Venetia — Tiziano a Domenico Bollani:

« ... Non è certo questo il premio che io aspettava dalle loro larghe promesse, et che mi porgeva quel gran concetto, che io haveva della liberalità loro et tanto più havendomi essi Signori fatto fare una di quelle pitture ad un modo secondo l'arbitrio mio, et poi fattomi rifarla al loro modo senza alcun rifacimento del tempo, et de la spesa in ciò corsa oltra li molti interessi patiti in viaggio per condurmi a Brescia... Però pregarò di novo V.ª S.ª Ill.ᵐᵃ et R.ᵐᵃ a degnarsi di pregarli per sua infinita benignità di contentarsi del dovere perchè non resti così macchiato l'honor mio... ond'io mi contenterò sempre del honesto et del dovere, trattandosi questo negotio amorevolmente... » (Zamboni, op. cit., Appendice V, n. 4, pag. 143, e testo a pag. 80. Cfr. Cavalcaselle, pag. 373-76 del vol. II).

1568 — Tiziano invia al Re di Spagna « hauendo in questi ultimi giorni riduto a compimento, la pittura di *Nostro Signore col Fariseo che gli mostra la moneta* », sperando di ottenere ancora « quella benedetta tratta di grano del Regno di Napoli, non ancora eseguita mai in tanti e tanti anni » (Let-

tera a Filippo II, in data 26 ottobre 1568. Cfr. Cavalcaselle, vol. II, pag. 379).

La storia esterna di quest'opera racconta come il Maresciallo Soult asportasse dalla Spagna questa tela, che ora è nella Galleria Nazionale di Londra. Il dipinto porta il nome del Maestro: TITIANUS, ma è la prova più evidente di quanto lavorassero per lui gli allievi (Cfr. Cavalcaselle, op. cit., vol. II, pag. 380-81).

1569 — Il Consiglio dei Dieci, su richiesta di Tiziano (del giugno 1567), investe Orazio della Patente di Sensale (Cadorin, *Dello Amore*, pag. 9, 11 e 64).

1568, agosto — Il Cantiere di legname, in cui Murano faceva i propri acquisti fu intestato ad Orazio, invece che a Tiziano (*Manoscritti* di Taddeo Jacobi. Cfr. Cavalcaselle, op. cit., vol. II, pag. 378).

1571 — Dipinge *Lucrezia romana, violata da Tarquinio,* ed ha novantacinque anni. Anche questa pittura è cortigianescamente inviata a Filippo II.

1571 — Filippo II trasmette la Patente su Milano, assegnata a Tiziano, al figliuolo di lui (Gaye, *Carteggio*, vol. III, pag. 297).

1571, agosto 1 — Ancora per impietosire il Re di Spagna e indurlo a fargli consegnare la pensione di Napoli, gli manda la pittura di *Lucrezia Romana violata da Tarquinio* e insiste, il vecchio avaro, sulla sua miseria:

« ...io non so come trouar modo di uivere in questa mia ultima età la quale io spendo tutta sul seruitio di V.ª M.tà Catholica senza seruir altri, non havendo mai da 18 anni in qua auuto pur un quattrino per pagamento delle pitture che di tempo in tempo ho mandato ».

E ancora: « ...stando sicuro che la sua infinita clementia sia per mostrar di hauer grata la seruitù d'un suo seruitor di età di nouanta cinque anni... » (Lettera di Tiziano a Filippo II, Archivio di Simancas, Segreteria di Stato, Leg. 1336. Cfr. Cavalcaselle, op. cit., vol. II, pag. 383-84).

1574 — Scrive Tiziano in quest'anno d'essere occupato a dipingere la « Bataglia » e una *Natività* pel solito suo Mecenate di Spagna. La prima tela non fu spedita a Madrid prima del Natale 1574. perchè non figura nell'elenco che Tiziano invia, enumerando i propri dipinti.

Secondo la tradizione Filippo II avrebbe ordinato a Tiziano un quadro delle medesime dimensioni del ritratto equestre del padre Carlo V. Il Re stesso avrebbe voluto indicare il soggetto, e chiamato Sanchez Coello se ne fece tracciare il disegno. Questo, che rappresentava Sua Maestà in atto di sollevare il primogenito verso un angelo che reca palma e corona, mentre un moro è prigioniero ai suoi piedi, fu inviato a Tiziano insieme allo schizzo del capo del Re. Sdegnoso, il nostro Pittore rispose al suo protettore che d'or in avanti non sarebbe stato più necessario andare in cerca d'artisti, oltremare, dato che S. M.tà n'aveva uno valentissimo in casa (Jusepe Martinez, *Discursos practicables del Nobilisimo arte de la Pintura*, nel *Catalogo di Don Pedro de Madrazo*, pag. 343. Cfr. Cavalcaselle, vol. II, pag. 389-90.).

La tela, in cui Filippo II offre il piccolo figliuolo alla Vittoria, è proprio l'allegoria della *Battaglia di Lepanto*, ora a Madrid (Prado) ed ha la segnatura: TITIANUS VECELLIUS AEQUES CAES. FECIT.

La lettera, di cui sotto, mostra come realmente giunse a Tiziano un pittore dalla Spagna.

1574, dicembre 22, Di Venetia — Tiziano al segretario Antonio Pery.

Mentre chiede i soliti pagamenti, unisce un memoriale delle opere eseguite per quella Corte e afferma di lavorare nella pittura del *Presepio* « ...hauendo inteso dal pittore che è giunto qui a me in questi giorni uenuto di Spagna che S.a M.tà desiderarebbe la Natività di Nostro Signore la quale sola le manca tra le sue pitture ».

« Memoriale a Sua M.tà Catholica per Titiano et Horatio suo figliuolo.

« Primo, che sia posto nel bilanzo la pensione in Milano di Horatio mio figliolo, acciò senza trauagli et fatiche et interessi possi goder la gratia fatia da Sua M.tà.

« Item, le pitture mandate a Sua M.tà in diversi tempi da anni vinticinque in qua sono queste et solamente parte et non tutte in ciò si desidera dal signor Alons pittor di Sua M.tà sia agionto quelle che mancano per non racordarmele tutte:

« Venere con Adonio [1556];

« Calisto graveda da Giove [1561);

« Ateon sopragionge al bagno [1561];
« Andromeda ligada al saso [1556];
« L'Europa portata dal Toro [1562];
« Christo nel horto alla oratione [1562];
« La tentatione de i hebrei con la moneta a Christo [1568],
« Christo nel sepolcro [1561];
« La S. Maria Magdalena [1561];
« Li tre magi d'Oriente [1561];
« Venus con Amor gli tiene il spechio [?];
« La nuda con il paese con il satiro [1567];
« La Cena del nostro Signor [1564];
« Il Martirio di S. Lorenzo [1567] con le altre molte ch'non mi aricordo etc. » (Arch. di Simancas, Segreteria di Stato, Leg. 1336).

1575, Natale, 1576, febbraio 27 — Sono le date delle due ultime lettere che il vecchio Pittore scrisse sulla soglia dell'eternità. Ancora fece appello alla benevolenza del Re di Spagna per poter « sostentar come conuiene questo nome di caualiere tanto honorato et dal mondo così stimato ». Invano, le sue opere non ebbero mai compenso (Le lettere sono negli Archivi di Simancas, Segreteria di Stato, Leg. 1336. Cfr. Cavalcaselle, op. cit., vol. II, pag. 404).

1576, agosto 27 — Tiziano muore a Venezia in questo giorno, ucciso dalla peste che vi infieriva, a 99 anni. Il 28 agosto ebbe luogo il seppellimento ai Frari (Cfr. Cadorin, *Dello Amore*, pag. 74, 95 e 102; Borghini, *Riposo*, 1787, vol. III, pag. 89).

L'OPERA. [1]

Nella prima pittura a noi nota, il grande quadro della Galleria di Anversa (fig. 65), raffigurante *Jacopo Pesaro*, duce della flotta papale, presentato da Alessandro VI a San Pietro, Tiziano si

---

[1] Bibliografia su Tiziano: ZANDONELLA (G. B.), *Elogio di Tiziano Vecellio*, Venezia, 1802; CICOGNARA (L.), *Elogio di Tiziano Vecellio*, Discorsi letti nella R. Veneta Accad. di Belle Arti, Venezia, 1809; TICOZZI (STEFANO), *Vite dei pittori Vecelli di Cadore*, Milano, 1817; LANZI (LUIGI), *Steria pittorica dell'Italia*, Bassano, 1818; HUME (A.), *Notices on the life and works of Titian*, London, 1829; PUNGILEONI (L.), *Notizie spettanti a Tiziano Vecellio di Cadore*, in *Giornale Arcadico*, vol. 51, 1831, p. 335; GAYE (G.), *Carteggio inedito d'artisti*, vol. 2° e 3°, Firenze, 1840;

muove con un impaccio campagnolo che ci richiama, piuttosto di Giambellino, considerato dalla tradizione suo maestro, l'ingenuo

---

RONCHINI (A.), *Delle relazioni di Tiziano coi Farnesi*, Memoria, in *Atti Mem. d. Deputaz. St. Pat. p. le prov. Modenesi e Parmensi*, Modena, 1864; MARTINI, *Elogio di Tiziano Vecellio*, Belluno, 1868; LORENZI, *Monumenti per servire alla storia di Palazzo Ducale*, Venezia, 1869; CAMPORI (MR. G.), *Tiziano e gli Estensi*, in *Nuova Antol.*, 1874, novembre; CAVALCASELLE e CROWE, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*, Firenze, Le Monnier, 1877, 2 voll.; BRAGHIROLLI, *Lettere inedite di artisti cavate dall'Arch. Gonzaga*, 1878; THAUSING (M.), *Tizian und die Herzogin Eleonora von Urbino*, Z. B. K. XIII, 1878; JORDAN (M.), *Tizian*, Dohme, Serie « Kunst u. Kuenstler », T. III, p. 2ª, Leipzig, 1879; HEATH, *Tizian* (*The great artists*, I), London, 1879; CADORIN (G.), *Sulla vita di Tiziano scritta da G. Vasari*, Venezia, 1881, pubblic. da G. Valsecchi per le Nozze Moretti Adinari; BRAGHIROLLI, *Tiziano alla Corte dei Gonzaga di Mantova*, in *Atti e Mem. d. R. Accad. Virgiliana di Mantova*, 1881, p. 59; BARFOLD (C.), *Tiziano Vecellio*, Copenhagen, 1889; IUSTI (C.), *Verzeichniss der früher in Spanien befindlichen, jetzt verschollenen oder ins Ausland gekommenen Gemälde Tizians*, in *Jahrb. Mus. Pruss.*, vol. X, 1889; LUZIO (A.), *Tre lettere di Tiziano al Card. Ercole Gonzaga*, in *Arch. Stor. d. Arte*, vol. III, 1890, p. 207; CAVALCASELLE (G.), *Spigolature tizianesche*, in *Arch. Stor. d. Arte*, vol. IV, 1891, fasc. 1; MORSOLIN (B.), *Tiziano a Vicenza*, in *Arte e Storia*, N. S., T. IX, 1892; ZIMMERMANN (E.), *Die Landschaft in der venezianischen Malerei*, Leipzig, 1893; JUSTI (C.), *Tizian und Alfons von Este*, in *Jahrb. Preuss.*, 1894 (XV), p. 70; LUZIO (A.) e RENIER, *Mantova e Urbino*, Torino, Roux, 1895; PHILLIPS (CLAUDE), *The earlier work of Titian*, London, *Portfolio monographs*, n. 34, 1897; KORN (W.), *Tizian Holzschnitte*, Breslau, 1897; PHILLIPS (CLAUDE), *The later Work of Titian*. London, *Portfolio monographs*, n. 37, 1898; PHILLIPS (CLAUDE), *Titian: a study of his life and works*, London, 1898; KNACKFUSS (H.), *Tizian* (Serie « Künstler monographie » Knackfuss), Bielefelder, Leipzig, Veltragen u. Klasing, 1898; BEER (R.), *Akten, registern und Inventare aus dem « Archivo general » zu Simancas*, in *Jahrb. Mus. Viennesi*, XII (1892), XIV (1894), XIX (1900); LUZIO (A.), *I ritratti di Isabella d'Este*, in *Emporium* XI, 1900; OBERZINER (L.), *Il ritratto di Cristoforo Madruzzo*, Trento, 1900; BERENSON (B.), *The Venetian painters of the Renaissance*, London, Putnam, 2ª ediz., 1898, 3ª ediz., 1901; COOK (H.), *The date of birth of Titian*, in *Nineteenth Century*, 1901, LV, p. 123-30; GRONAU (G.), *Die Geburthsjahr des Tizian*, in *Repert. f. Kw.*, 24°, p. 457 (1901), 25°, p. 98 (1902); COOK (H.), *When was Titian born ?*, in *Repert. f. Kw.*, 1902, vol. 25°; GRONAU (G.), *Titians Portrait of the Kaiserin Isabella*, in *Burl. Mag.*, II, 1903, 287; HAMEL (M.), *Titien*, Paris, 1903 (Collez. *Les Grands Artistes*); GRONAU (G.), *Die Kunstbestrebungen der Herzog von Urbino*, in *Jahrb. Mus. Preuss.*, volume 25°, 1904, Beiheft; GRONAU (G.), *Tizians Bildniss des Pietro Aretino in London*, in *Z. B. K.*, vol. 40, 1904, ottobre; GRONAU (G.), *Titian*, London, Duckworth, 1904 (Recens. H. Cook, in *Burl. Mag.*, VI, 102); SOLERTI (A.), *Il ritratto dell'Ariosto, di Tiziano*, in *Emporium*, XX (1904, II), p. 465; VOSS (H.), *Rembrandt und Tizian*, in *Repert. f. Kw.*, 1905 (vol. 28°), p. 156; CLAUSSE (G.), *Les Farnese peints par Titien*, Paris; CALZINI (E.), *Tiziano e i Duchi d'Urbino*, in *Rass. bibl. A. Ital.*, 1905, fasc. 5-7; PETERSEN, *Tizian, Himmliche und irdische Liebe*. (Artic. « Zu Meisterwerke des Renaissance »), in *Zeits. bild. Kunst.*, 1906, vol. XVII, p. 179; LAFENESTRE (G.), *Les portraits des Madruzzo*, in *Rev. Art.*, 1906; GRONAU (G.), *Zwei Tizianische Bildnisse der Berliner Galerien* (I. Ritr. di Ranuccio Farnese, copia da Tiziano di Salviati. II. Ritr. d. figlia di Roberto Strozzi), in *Jahrb. Preuss. Ksts.*, 27°, 1906, 1° fasc.; COOK (H.), *Notes on the Study of Titian*, in *Burl. Mag.*, X., 1906-07, p. 102 (Parte dal presupposto che Tiziano debba essere nato nel 1489 e non 1477). È recens. del libro di Gronau sul Tiziano. Fdiz. inglese del 1904; MICHEL (E.), *Au pays du Giorgione et du Titien*, in *Rev. Art*, 1907, I, 321-421; HADELN (v. D.), *Zu Tizian in Padua*, in *Repert. f. Kw.*, vol. 31, 1908; JACOBSEN, *Etudes du Titien pour les Bacchanales de Londres et Madrid*, in *G. B. A.*, 1908, I, 135; LAFENESTRE (G.), *La vie et l'œuvre du Titien*, Nouvelle Edition, Paris, Hachette, 1909; PERATÉ (G.), in MICHEL, *Histoire d. l'Art: Le Titien*, vol. IV, p. 1ª, p. 452, Paris, 1909; GERSTFELD (v. OLGA), *Venus und Violante* (saggio d'interpretazione del dip. alla Galleria Borghese detto *Amor sacro e profano* con discussione delle altre interpretazioni e bibliografia relativa), in *Monatsh. f.*

Cima, specialmente nella figura legnosa di San Pietro, contadino in vesti di parata, re del momento, che si trova a disagio sul

---

Kw., 1910, p. 365; Rickett (Charles), *Titian*, London, 1910; Hadeln (von D.), *Ueber Zeichnungen der früheren Zeit Tizians*, in *Jahrb. Preuss. Ksts.*, 34°, 1913, p. 220; Luzio (A.), *La Galleria dei Gonzaga*, Milano, Cogliati, 1913; Holmes (C. T.), *La « Schiavona », by Titian*, in *Burl. Mag.* XXVI, 1914-15; Guerrini, *La « Schiavona » di Tiziano secondo documenti inediti dell'Archivio Martinengo Colleoni*, in *Brixia Sacra*, VI, 1915; Cust (Lionel), *The Lovers, by Titian*, in *Burl. Mag.*, XXIX, 1916, p. 37; Hourticq (Louis), *La fontaine d'Amour de Titien*, in *Gaz. B. Arts*, IV, XIV, 1917, pagg. 288-98; Colvin (Sidney), *A portrait by Titian*, in *Burl. Mag.*, XXI, 1917; Fuchs (W. T.), *Tizian deutsche Landschaft-Architekturen*, in *Cicerone*, vol. X, 1918; Hadeln (v. D.), *Carlo Ridolfi: Le meraviglie dell'Arte*, con note e commenti, Berlin, Grote, 1914, vol. I, p. 151-210, 211-218; Bode (von W.), *Die « Venus mit der Orgelspieler » von Tizian im Kaiser Friedr. Museum Berlin*, in *Amtl. Ber.*, 1917-18 (XXXIX), n. 5, p. 94; Clerici (G. P.), *Tiziano e l'Hypnerotomachia Poliphili e una nuova interpretazione del quadro della Gall. Borghese* (*L'amor Sacro e Profano?*), in *Bibliografia*, XX (1918), p. 183; Hetzer (Theodor), *Die frühen Gemälde des Tizian*, Basel, B. Schwabe, 1920 v. recens. crit. Hadeln, *Kunstchronik*, vol. 55, 1910-20, p. 931); Hourticq, *La jeunesse du Titien*, Paris, Hachette, 1919 (recens. *Rev. Art.*, 1920, I, 248, con bibliogr.); Basch (V.), *Titien*, Paris, Libraire française, s. d., 1918-1920, con bibliogr.; Scrinzi (A.), *Un disegno inedito di Tiziano* (?); *Ricevute inedite di Tiziano pel pagamento della Pala Pesaro ai Frari*; Della Santa (G.), *Tre documenti tizianeschi inediti*. Tutti e tre i lavori in Venezia, *Studi d'Arte e Storia*, vol. I, p. 257 e segg., Milano, Roma, 1920; Borenius (T.), *Some reflections on the last phase of Titian*, in *Burl. Mag.*, 41° (1922), p. 87, con fig. (Borenius torna sulla questione della data della nascita di Tiziano e sostiene debba ritenersi sia stata circa il 1478). V. su ciò Waldmann, *Zur Frage von Tizians Geburtsjahr*, in *Kunstchronik*, 1921, 21, I e 11, III; Jühnig Karl (W.), *Tizian*, München, Hugo Schmidt, 1921; *Tizians « Lukrezia und Tarquin » der Wiener Akademie*, in *Zeitschrift für bildende Kunst*, XXXV, 1921; Perkins (Mason), *An unpublished painting by Titian*, in *Art in America*, IX, 1921; Borenius (Tancred), *Some reflections on the last phase of Titian*, in *Burlington Mag.*, XLI, 1922, pag. 87-91; Waldmann (Emil), *Tizian*, in *Berlin Propylaeenverlag*, 1922; Zoff (Otto), *Tizian, Eine Untersuchung über die Auflösung der Klassischen Idee*, München, O. C. Recht, 1922; Gronau (G.), *Ueber einige unbekannte Bildnisse von Tizian*, in *Z. B. K.*, 1922 (57° anno), p. 60; Ferriguto (Arnaldo), *Un autografo del Tiziano e la Pala dei Pesaro*, in *Antiquarium*, periodico mensile, Verona, febb. 1922; Fischel (G.), *Tizian. Des Meisters Gemälde in 284 Abbild.* (Collez. « Klassiker der Kunst in Gesamt ausgaben »), 4ª Auflage, Stuttgart, Berlin, Deutsche Verlags Aust., s. d. (1922); Lanz (Otto), *Ein Tizianporträt in Holland*, in *Belvedere*, I, 1922-3, p. 14-16; Constable (W. G.), *A drawing by Titian*, Belvedere, I, 1922-3, p. 14-16; Hourticq (L.), *Un nouveau Titien* (« Un frammento della distrutta *Battaglia di Cadore*, a Bergamo, Accademia Carrara »), in *Rev. Art.*, 1922, I, p. 182; Hetzer (Theodor), *Studien über Titian Stil*, in *Jahrb. f. Kunstwsch.* I, 1923, p. 202; Hadeln-Detlev (Freiherr v.), *Eine Zeichnung Tizians*, in *Jahrb. d. Preuss. Kunst:* XLIII, 1923, p. 106-8; Ingersoll Smonce (Florence), *A propos de trois tableaux du Titien*, in *G. B. A.*, 1923, II, 282. (*Ecce Homo* di Vienna, *Risurrezione* di Urbino, *Pellegrini di Emaus* al Louvre); Hadeln (D. v.), *Zeichungen des Tizian*, Berlin, Cassirer, 1924, Tav. 44 (recens. E. Tea, *Libri del giorno*, 1924, p. 352, n. 7; recens. Roger Fry, *Burl. Mag.*, 45°, 1924, p. 160); Gronau (G.), *Ein Bild der Verkündigung von Tizian* (Roma, Gall. Ad.), in *Z. B. K.*, 1924, p. 158; Hadeln (D. v.), *Some little known Works of Titian*, in *Burl. Mag.*, 45°,179, 1924; Fiocco (G.), *A historical Titian* (la *Testa recisa di S. Giov. Batt. su un piatto*, cit. da Ridolfi), Vienna, Collez. Privata, in *Burl. Mag.*, 45°, p. 199, 1924; Holmes (sir C.), *Titian's «Venus and Adonis» in the National Gallery*, in *Burl. Mag.*, 44°, 1924, p. 16-22; Baumeder (Englebert), *Eine Studie Tizians für die « Schlacht von Cadore »*, in *Münch. Jahrb. N. Z. J.*, 1924, p. 20-5; Fröhlich-Bumm (L.), *Five drawings for Titian's altar-piece of St. Peter Martyr*, in *Burl. Mag.*, 45°, II, 1924, p. 280; Fischel (O.), *Tizian. Des Meisters Gemälde in 368 Abbildungen*, Berlin-Leipzig, in *Deutsche Verl. Aust.*, 5ª ediz., s. d. (1924); Mayer (Aug. L.), *Zwei unbekannte Gemälde aus Tizian Spätzeit* (ritratto di *Gentiluomo* del 1561, *Mater do-*

suo trono di pietra e mette tutto l'impegno nel persuadere e nel benedire. La grande base del seggio, scolpita a rilievi marmorei, velati e granosi, preannunci di morbidezze tizianesche, par la sezione di un tronco gigante, e sul seggio messo di sghembo la figura tentenna, fuor d'equilibrio. Corto sembra il Pontefice, che trascina come un peso la grossa cappa del piviale; e lo sguardo bonario non giova ad animarne la figura. Di fronte alla sua tozza e inerte immagine, il profilo del duce s'incide con vigor di ritratto, senza uno slancio di movimento, un impeto di devozione o di entusiasmo, fermo, in parata.

Ma i colori intensi, talora leggermente fusi, talora messi con ardire uno accanto all'altro, animano il quadro; la pennellata libera e potente annuncia un grande avvenire. Già si palesa la tendenza verso le note accese della tavolozza di Tiziano: il

---

lorosa), in *Belvedere*, 1924, n. 23, p. 184; Peltzer (R. A.), *Tizian in Augsburg: Aus das Schwaehische Museum*, 1925, Augsburg, 1925; Leporini (Heinrich), *Tizian*, Wien-Leipzig, Hanz, 1925; Tatlock (R. R.), *An uncatalogued Titian* (*Ritratto d'uomo* firm. dat. 1561. Già nella Coll. Brinsley Marlay, ora in America, Coll. Privata). in *Burl. Mag.*, 47°, 1925, II, p. 222; Burchard (Ludwig), *Zwei Papstbildniss Tizians*, in *Jahrb.Mus. Pruss.*, 46°,1925, p. 125; Hendy (Philip), *Titian at Hertford House* (Coll. Wallace, Londra), in *Burl. Mag.*, 46°, p. 236, 1925, I, V. pure *Burl. Mag.*, vol. 47, 1925, 2° num. di novembre; V. ancora *Burl. Mag.*, vol. 47, p. 342, num. di dicembre; *** *A Masterpiece of Venetian painting. « The Temptation of Christ » by Titian at the Minneapolis Institute of Arts* (Estr. *Bollett. Minneapolis*, XIV, n. 16, novembre 1925); Brustolini (Fiore), *Tiziano Vecellio e la Pala di Jacopo de' Pesaro ai Frari*, in *Cronache d'Arte*, 1925, n. 4, p. 166;L onghi (R.), *Giunte a Tiziano*, 1ª parte, in *L'Arte*, 1925, p. 40-50; Hadeln (D. v.), *Another Version of the « Danae » by Titian* (già in Inghilterra, Earl of Chesterfield), in *Burlington Mag.*, 48°, 1926, I, 78; Bode (W. v.), *Eine neuentdeckte « Venus mit dem Orgelspieler »* (Berlin, Coll. Dr. O. Burchard), in *Amt. Ber.*, 1926, vol. 47, p. 2-5; Gronau (G.), *The « Fracastoro » portrait in the Mond Collection*, London, Nat. Gall. (già attribuita al Torbido, ora attribuito al Tiziano), in *Burlingt. Mag.*, 48°, 1926, I, p. 144; Berenson (B.), *Un portrait de Titien à Budapest* (Mus. Naz., Coll. Pallfy, *Ritratto di dama*), in *Gaz. Beaux Arts*, 1926, I, p. 153; Ingersoll Smouse (F.), *Une œuvre de la vieillesse du Titien: « Lucrèce et Tarquin » et ses deux répliques*, in *Gaz. Beaux Arts*, 1926, I, p. 89; Fischel (O.), *Two unknown portraits of Titian* (Ginevra, Coll. Privata; Lucerna, Coll. Fischel), in *Art in America*, 1925-26, vol. XIV, p. 187; Venturi (A.), *Un'opera dimenticata di Tiziano al Mus. Naz. di Napoli: « Il Fiume »*, in *L'Arte*, 1926, p. 61; Id. (Id.), *La prima opera del Tiziano scoperta nel Palazzo di Gatschina?* (*La fuga in Egitto*, scop. da Liphart a Gattschina), in *La Tribuna*, 27 ottobre 1926; Hadeln (D. v.), *An unknow Titian portrait*, Berlin, Van Diemen, in *Burl. Mag.*, 49°, 1926, II, p. 234; Venturi (A.), *Per Tiziano* (l'*Antiope e Giove* della Pinac. di Monaco), in *L'Arte*, 1926, p. 201; Holmes (Sir Ch.), *A preparatory version of Titian's « Trinity of the Prado*, in *Burl. Mag.*, vol. 50, 1926, I, p. 53: Kurth (Betty), *Ueber ein verschollenes Gemälde Tizians* (Vienna, Coll. privata, *Coppia di pastori musicanti*), in *Z. B. K.*, 1926-27, p. 288; Burroughs (Bryson), *The portrait of Alfonso d'Este, by Titian* (at M. Met. N. Y., acq. 1926 e quello in copia ora a Palazzo Pitti, in *Bull. Met. Mus.*, N. York, 1927, p. 98; Poglayen Neuwall (Stephan), *Tizianstudien*, in *Münch. Jahrb*, N. Z., III, 1927, p. 59-70; Hadeln (Detlev v.), *Two drawings by Titian*, in *Art in America*, XV, 1927, p. 127-31.

rosso domina: cupo nella veste di San Pietro che accosta un manto giallo acerbo, si schiara nei tasselli del pavimento e nello stendardo, che insieme col verde aureo del piviale pontificio rialza il nero della veste del duce. Nel suo impaccio di principiante, Tiziano palesa le magnifiche possibilità del suo genio quando esce

Fig. 65 — Galleria di Anversa.
Tiziano: *Il Condottiero Giacomo Pesaro davanti a San Pietro.*
(Fot. Braun).

dal campo della costruzione per abbandonarsi alla gioia di far vibrare i colori: lascia che i colpi di biacca balzino all'occhio nelle maniche del Condottiero, e si distinguano le strie del pennello sui guanti chiari; spiega la sua potenza di coloritore nei rossi dello stendardo che mutan di grado, nel nerazzurro della veste di Jacopo, nella pioggia d'oro sul verde del piviale pontificio, nel bianco luminoso del camice, nell'aurea stola che si sgrana alla luce. Una tendenza verso Giorgione s'accenna solo nella veste spiegazzata di San Pietro, che tuttavia rivela una fibra ben di-

versa di pittore, per la complessa rapidità dei cumuli disordinati e il conseguente variar tumultuoso dei riflessi. Anche il cielo piatto, con nubi fioche e leggiere, con luci come illanguidite, non basta a farci includere Tiziano pittore del quadro di Anversa nella schiera dei seguaci di Giorgione.

* * *

Nel quadro della Galleria di Vienna, *La Zingarella* (fig. 66), egli ci si presenta rinnovato, ingrandito dall'accostamento al pittore di Castelfranco. Il paese, con un casolare in lume argentino, la compattezza plastica delle carni di Maria, lo sguardo pensoso pur senza la profondità di Giorgione, dimostrano che il quadro fu dipinto da Tiziano appena dopo aver finita la *Venere* di Dresda. Per questo appunto egli è vicino come in poche altre opere all'arte del Maestro.

La Vergine, bellezza rigogliosa, opulenta di forme, senza più l'ovale raffinato di Giorgione, si stacca da una parete adorna di zone magnifiche di seta verde oro a piccole righe gialle, rosate, rosso fuoco, con piegature nitide, alla maniera quattrocentesca. Ma anche stesa sulla parete, la seta tende a gonfiarsi, come si gonfia intorno al braccio il manto greve, in accordo con l'ampiezza delle forme, la compattezza delle superfici vellutate. L'atmosfera è calma, parca di opposizioni di lume e d'ombra, ma il contrasto fra l'azzurrino diaccio del manto e il greve rosso oro della veste fa scaturire la nota sonora prediletta da Tiziano. La densa vernice toglie alquanto dell'originale freschezza al volto della Vergine, mentre le carni del bimbo sono di un soave bianco latteo, con tenui sfumature rosa di camelia: rosee le labbra della creaturina gentile, simile al piccolo Gesù coi fiori nella *Sacra Famiglia* di Firenze.

Il turchino freddo del manto di Maria risuona nei colli, nel cielo acceso dall'ultima luce del giorno, di un rosso che scolora in oro, come il verde macero dei campi. Ai piedi degli alberi, nella penombra, una figurina seduta, meditabonda, in posa di romantica malinconia, richiama Giorgione. Il colore si spegne nell'ombra

che avanza col crepuscolo, e la vaga tristezza della sera curva l'uomo sognante.

Ma sul davanti la luce è calda e viva: trae l'oro dal verde della tenda, il fuoco dal rosso, l'argento dal bianco drappo di Maria. Un chiaror di rosa gioca nella trasparenza azzurra del manto,

Fig 66 — Hofmuseum di Vienna. Tiziano: *Madonna* detta *La Zingarella*. (Fot. Wolfrum).

come sulle pareti della casa il cui tetto s'imperla: la bellezza popolana, florida e calda, della madre dalle chiome brune, splende accanto alla grazia tenera del putto. China la Vergine, verso l'adoratore invisibile, gli occhi grandi e fissi; china il Bimbo lo sguardo velato di una vaga malinconia; e la sua destra non benedice; sembra porgersi a una titubante carezza. Mai visione d'infanzia più incantevole ebbe Tiziano che questa rosellina in boccio, dai movimenti soavi. Il Bambino delicato e bello sembra pensare, col suo sguardo di bontà chino sul mondo: « Quanta tristezza nella vita! ».

Rievocato il putto della *Zingarella* dipingendo il bimbo che stringe al petto con trepida tenerezza le rose pòrte da Giovannino, nel quadro degli Uffizî noto col titolo di *Madonna delle rose* (figg. 67-68), Tiziano ritrae, con gli occhi vòlti ancora a Giorgione, il *Gentiluomo*, creduto Ludovico Ariosto (fig. 69), in un quadro della Galleria Nazionale di Londra, con una larghezza

Fig. 67 — Galleria degli Uffizî, a Firenze. Tiziano: *Madonna* detta *delle rose*. (Fot. Brogi).

di fattura e una gamma di colore intensa e ricca, tendente alle tonalità accese, che già rivelano la posizione del Cadorino di fronte al Maestro. L'ignoto gentiluomo non vive il romantico sogno di Giorgione; si appoggia con forza al parapetto, volgendo l'occhio sicuro verso la folla: riflette nella posa e nello sguardo uno spirito dominatore. Giorgione aveva già dato l'esempio, a noi non rimasto, di ritratti veduti da tergo con la testa volta allo spettatore; Tiziano figura di profilo il busto, di tre quarti la testa, spiegando in tutta la sua ricchezza la seta rossa di una manica imbottita e trapunta come nelle altre pitture del periodo giorgionesco. L'arco ampio del braccio, l'imponente fer-

mezza dello sguardo e dell'atteggiamento già rivelano la tendenza al ritratto eroico, alla posa studiata e grandiosa.

Nel 1508 il Vecellio decorava di pitture a fresco una facciata

Fig. 68 — Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Brogi).

del Fondaco dei Tedeschi, a concorrenza di altra dipinta da Giorgio di Castelfranco, e si vuole che l'opinione popolare gli decretasse la palma. Oggi quelle pitture sono perdute, ma come

Tiziano frescasse in quel tempo è palesato da tre storie nella Scuola del Santo, dipinte il 1511. Ivi l'impetuosa natura del Pittore trova piena affermazione nel movimento drammatico

Fig. 69 — Galleria Nazionale di Londra.
Tiziano: Ritratto detto dell'Ariosto.
(Fot. Anderson).

che penetra la scena e si sprigiona soprattutto dalla complessità dei contrasti d'ombra e luce.

L'episodio del bambino che discolpa la madre (fig. 70) fornisce a Tiziano l'occasione di rappresentare una folla in cerchio,[1]

[1] Il disegno (fig. 71), già nella Raccolta di P. Cosway R. A., a Wellesdey Locher-Lampson, poi in quella di S. R. Hobbarch a Londra, sotto il nome di Giorgione, è invece il più antico disegno noto di Tiziano, con lievissime varianti dall'affresco, ad esempio nella veste del giovane drappeggiato entro un ampio mantello, a sinistra; e sorprende per la improvvisazione pittorica del segno, a tratti densi e veementi nell'ombra, a strappi repentini di luce, che fanno sentire quanto la pittura la vibrante ricchezza del colore di Tiziano.

Fig. 70 — Affresco nella chiesa del Santo, a Padova.
Tiziano: *Miracolo di Sant'Antonio.*
(Fot. Fiorentini).

con molteplici sbattimenti di luce; con varietà di pose che si fondono nell'insieme, pur mantenendo, ad ogni figura, la sua personalità. Due masse cupe ai lati, l'edificio e una collina, dànno risalto per intensità di contrasti allo scambio di riflessi tra il cielo torrido e le balenanti figure. Diapason più alto nella scala di luci, il mantello chiaro del gentiluomo accorrente ripete nella sua fulgida campana lo sviluppo a cerchio della composizione.

In un altro campo d'affresco un uomo vibra il pugnale sulla moglie caduta (fig. 72): lo scorcio della donna, che si contorce

Fig. 71 — Raccolta Cosway a Wellesdey Locher-Lampson.
Tiziano: Disegno per l'affresco suindicato.

a terra, e il contrasto tra il giallo solare della gonna muliebre dilagante al suolo, e i lampi argentei della veste attillata sul corpo del giustiziere, lanciano nella violenza la scena che per la mossa ritenuta dell'uomo assume compostezza eroica. [1]

In un terzo campo (fig. 73) Sant'Antonio guarisce la gamba spezzata d'un giovane, stendendo la santa mano; e sono sospesi i cuori degli assistenti intorno alla divinizzata figura del monaco.

---

[1] Il disegno per quest'affresco si vede nella Biblioteca dell'École Nationale des Beaux Arts a Parigi: in esso i gesti delle figure sono più raccolti, più misurati, e invece dell'albero, dietro al gruppo, è la scura rupe giorgionesca.

Fig. 72 — Affresco nella chiesa del Santo, a Padova.
Tiziano: *Miracolo di Sant'Antonio.*
(Fot. Fiorentini).

Fig. 73 — Affresco nella Scuola del Santo, a Padova.
Tiziano: *Miracolo di Sant'Antonio.*
(Fot. Fiorentini).

Raggiunto il suo primo grande effetto scenico per contrasti di luce e d'ombra nei tre affreschi di Padova, Tiziano dipinge la pala di S. Marco (fig. 74) nella sagrestia della chiesa della Salute a Venezia, rivelandoci il suo genio in una libera visione di sole e d'atmosfera. San Marco, deificato dall'alto trono, secondo un concetto che Giambellino e Tiziano derivano da Giorgione, torreggia nel cielo, ma a destra un fascio di colonne intercetta il sole, animando di vividi contrasti la scena all'aperto. Il nudo corpo di Sebastiano avanza nel chiaror del giorno; Rocco protende il volto dall'oscurità che l'avvolge, e l'Evangelista siede un po' di sbieco perchè l'ombra delle colonne cada sopra una spalla e veli del suo mistero la testa. In quella mutevole atmosfera brillano più intense le note orientali del rosso e dell'azzurro sulla figura di San Marco, il verde striato d'oro della seta che appara il seggio, il bianco argento del drappo di Sebastiano. E dove il contrasto d'ombra e luce vien meno, nelle immagini dei Santi Anargiri avvolti dall'uniforme chiaror del cielo, Tiziano sceglie, a compenso, i colori più intensi e violenti: rosso di sangue, rosso di fuoco, giallo oro. Le figure dei Santi Rocco e Sebastiano mancano di nobiltà, e quest'ultima ha un atteggiamento forzato, quasi scontroso; ma nella posa dei due Anargiri, sorretti dalle ampie vesti a campana come da un piedistallo marmoreo, si afferma la ricerca tizianesca di grandiosità, di magnificenza, di parata, e nel gesto di San Marco è un'enfasi che definisce la posizione di Tiziano di fronte al giorgionismo. Le figure di Giorgione hanno i gesti lievi; il *San Marco* di Anversa pesa invece con tutto il robusto corpo di campagnolo sul braccio che s'appoggia al trono, quasi in un'affermazione di potere ; al silenzio contemplativo di Giorgione succede un impeto, uno slancio di vita incomposto ma rispecchiante lo spirito animatore di tutta l'arte tizianesca. Come negli affreschi della Scuola del Santo, il movimento libero e capriccioso di ombre e luci, la sonante concavità delle nuvole pregne di sole, sono strumenti al dramma.

La vigorosa solidità corporea del modellato avvicina agli affreschi di Padova, e specialmente a quello raffigurante San-

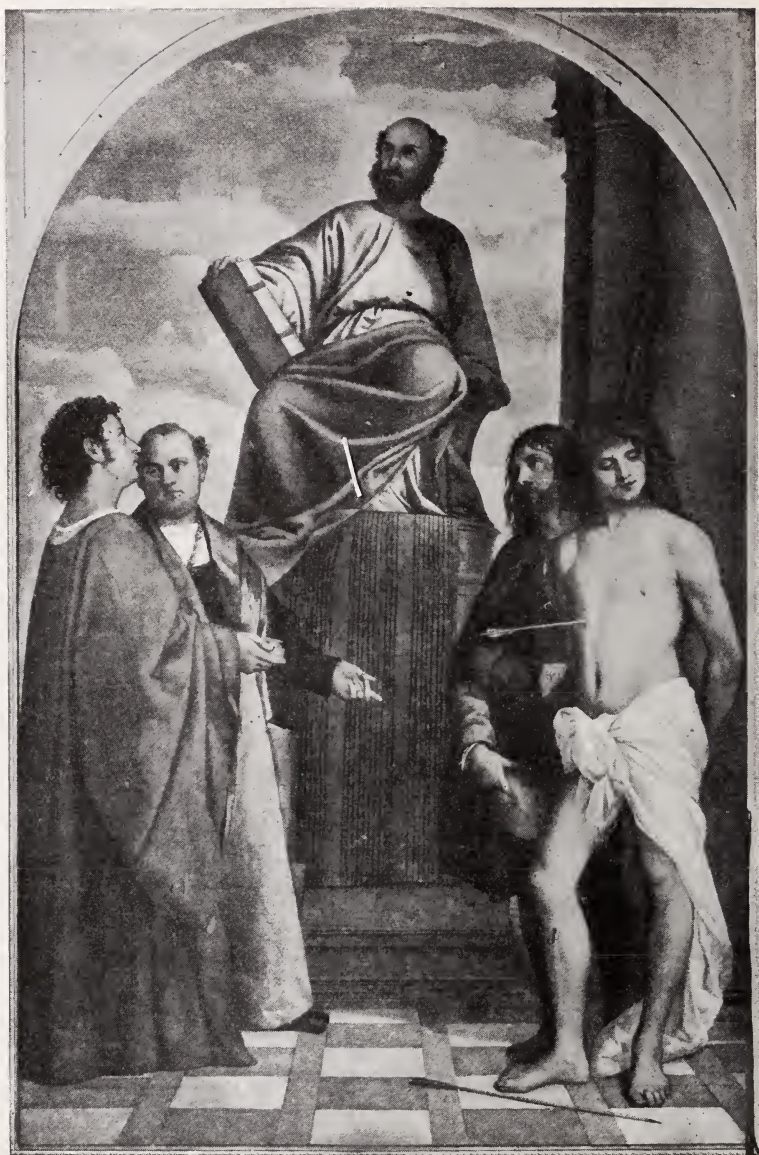



Fig. 74 — Sagrestia della chiesa di Santa Maria della Salute, a Venezia.
Tiziano: *San Marco in gloria.*
(Fot. Anderson).

t'Antonio che dà la parola a un neonato, il pastore in ginocchio davanti alla Vergine e al Bambino in un quadro di Londra (fig. 75), gentilissima trasformazione della scena tradizionale del Presepe.

Tra due quinte cupe di roccia e d'alberi s'incava il cielo, con strisce giallognole di nubi all'orizzonte, come nelle pitture di Giorgione: e il chiaror biondo del cielo colora le carni delle figure

Fig. 75 — Galleria Nazionale di Londra.
Tiziano: *Sacra Famiglia adorata da un pastore.*
(Fot. Anderson)

adunate nel primo piano, in un raccoglimento pensoso che solo la mossa forzata e brusca di San Giuseppe viene a turbare.

Tiziano cerca soprattutto l'elezione del colore, e si gode l'incontro dei bianchi d'argento con un azzurrino chiaro, di questo con un rosso rosa. Ama ancora le tinte orientali, l'azzurro e il rosa, ma nel corsetto del pastore mette la sua nota prediletta di un rosso carico, e nel manto di Giuseppe un vibrante giallo oro. La pasta di colore, densa, compatta, infonde al corsetto sanguigno, alla boraccia e al volto in luce del pastore, il vigor

plastico di un primitivo Velazquez; la testa, il profilo spesso, l'orecchio ripiegato sembrano impastati di creta giallo-bruna. Il Bimbo invece, che richiama in forme più minute il Gesù della *Zingarella*, soffuso di penombra, raggiunge un grado maggiore di morbidezza nel suo tono biondo trasparente, appena sfiorato sulle guance da un tenue rosa. Le superfici del piccolo nudo, unite nel quadro di Vienna e levigate dalla luce involgente, qui

Fig. 76 — Raccolta di Bridgewater House, a Londra. Tiziano: *Le Tre Età*.

soffici, vaporose, danno l'ultimo tocco alla grazia carezzevole del Bimbo che si rifugia tra le braccia materne.

Prossimo d'intonazione al quadro della Galleria Nazionale di Londra, è il quadro raffigurante le *Tre Età* nella Raccolta di Casa Bridgewater (fig. 76), ove l'allegoria si muta in scena d'amore. Si rifugia lontano il vecchio, macchietta di luce nel paese fiorito d'oro; a un putto dell'incantevole grappolo di bimbi spuntan le ali di Cupido; la natura accesa dal tramonto e dall'estate accompagna in coro il colloquio d'amore fra l'uomo nell'ombra e la bionda fanciulla avvolta di sole. La massa degli alberi è cupa contro la fiamma del cielo; e in un'oscurità ardente s'avvolge il giovane, simile al Battista nel quadro del Campidoglio. L'immagine della fanciulla, cinta di una ghirlanda

campestre, esce invece dalla cerchia dell'albero e si oppone, in luce, all'ombra del pastore. Ella ha preso come per gioco arcadico

Fig. 77 — Galleria Nazionale di Londra. Tiziano: *Noli me tangere.* (Fot. Anderson).

i flauti apprestati dal giovane, e sta per provarli, ma s'arresta ad ascoltar la musica d'amore che parla nell'occhio dell'amante, carico di passione. Sospesa, affascinata, ella contempla, e tutta la campagna attorno tace, in ascolto. Il colore, fulvo nell'om-

bra sulle carni del giovane e nella valletta silenziosa, s'indora sulle tonde collinette, sugli arbusti, che avvolgono di brume d'oro il casolare ancora immerso in un'atmosfera cristallina. Serbata la fiamma del rosso alla veste della fanciulla, Tiziano dona le note delicate del rosa, del cilestre, del biondo, alle vesti, alle alucce, alle carni dei bimbi immersi in un bagno di sole.

Forse di poco antecedente al *Battesimo* e alle *Tre Età* dobbiamo ritenere il *Noli me tangere* nella Galleria Nazionale di Londra (fig. 77), ove le pieghe della veste di Maddalena sono ancora farraginose e il gruppo di case sull'altura è prossimo a quello della *Venere* di Dresda, con le sue luci perlate, cristalline. In ginocchio, la Santa si protende verso Cristo, portando con sè, nel fremito delle stoffe, nel lungo fruscìo, l'espressione viva dell'ansia che la trascina; e tuttavia al gruppo manca l'ardore degli affreschi del Santo e del quadro delle *Tre Età:* protagonista della scena sembra piuttosto la quercia gigante che si estolle di slancio verso il cielo, in una linea obliqua parallela a quella delle figure, e tutta arde alla fiamma del tramonto. Sul cielo navigano i cirri sulfurei di Giorgione; le chiome di Maddalena son fulve, fulvo il terreno coperto d'erbe. Il mondo di fuoco di Tiziano è creato.

Tra le immagini tizianesche più vicine di spirito a Giorgione è la *Madonna delle Ciliege* (fig. 78), col suo lento sguardo velato di malinconia e di pensiero. Un parapetto, una tenda di broccato, la isolano dal cielo che avvolge del suo chiarore l'opulenta bellezza. Le carni, lattee come nel piccolo Gesù della *Zingarella,* assumono una maggior tenerezza di superfici, che al volto di Maria infonde una sfumatura di orientale languore; e il drappo, uniforme cornice alla testa di quella Madonna, ondula qui sulla divina immagine come orlo di campanula azzurra, con un effetto di suntuosità decorativa ignoto al primitivo Tiziano.

Carezza il Bambino la Vergine con uno sguardo lungimirante che sembra scendere da sfere ultraterrene, come quello del *Cristo della Moneta,* e un sogno malinconico vela gli occhi

materni davanti alla gioia del Pargolo che le porge fragole vermiglie. E intanto il ricciuto Giovanni, geloso delle carezze di Maria a Gesù, si avventa verso di lei coi fiori, col rotulo, per attirarne lo sguardo.

Fu da noi ritrovato, col nome di Paolo Veronese, nel Gabinetto di stampe e disegni a Francoforte, uno studio per il

Fig. 78 — Hofmuseum di Vienna. Tiziano: *Madonna* detta *delle ciliege*. (Fot. Wolfrum).

quadro (fig. 79), creato di getto dal segno a penna, che trascina in un rapido gorgo il gruppo di Madre e Bambino, accennando appena alla figuretta di San Giovanni. Nel disegno, la Vergine partecipa vivamente all'azione, chinandosi di slancio verso il Battista con Gesù tra le braccia.

Nuovo nel quadro è il contrasto tra i putti esuberanti di vita, paffuti e rosei come angioli del Rubens, e la Vergine assorta in malinconico sogno. I due Santi Giuseppe e Zaccaria

guardano in silenzio, e il gioioso impeto di vita che anima le forme giovanili di Tiziano trasporta soltanto i due fanciulli bellissimi, gagliardi, vestiti di sole. I colori hanno il massimo

Fig. 79 — Museo Staedel di Francoforte.
Tiziano: Studio per il quadro suddetto.

splendore; le luci gaiezza; sul parapetto grigio son fragole e ciliege. E' la festa dei bimbi, della primavera, del maggio fecondo.

* * *

La *Sacra Conversazione*, tema già caro al Quattrocento veneto, e in particolare al Cima, è anch'essa trasformata dal genio di Tiziano. Giovanni Bellini figura, nel quadro di Venezia, la Vergine tra due Sante, sul fondo di una tenda come sopra un altare, senza che le Sante escano dal loro ufficio di assistenti al gruppo divino e di adoratrici; così presentano la Vergine nella sua Corte sacra, all'aperto, i belliniani, e specialmente il Catena, che pone in vedetta i Santi accanto a Maria. Solo Giambattista Cima accenna a uscire da questo schema di presentazione delle

immagini sacre, figurando, nel quadro restituito da Vienna, il vecchio San Girolamo che muove premuroso verso il piccolo Gesù, e altrove il Bimbo in discorso animato con San Lorenzo o intento a esplorare curioso il vaso di profumi tra le mani di Santa Maddalena. Il silenzio sacro, la compostezza cerimoniosa, accennano timidamente a rompersi nell'arte del Cima, ma solo con Tiziano la *Sacra Conversazione* si risolve in un colloquio animato tra Vergine e Santi, tra Santo e Santo. Ogni personaggio muove verso il vicino o verso il centro, in atto di manifestare il suo pensiero; la visione della divinità assume un aspetto drammatico. A questo novello calor di vita risponde l'aspetto rigoglioso della figura umana: le giovani sante hanno già il tipo florido, con le carni dorate, i capelli biondi, i lineamenti delicati e sfumati, che rimarrà con il nome di Tiziano come contrapposto veneto, tutto colore, al tipo dell'Afrodite greca, tutto forma plastica. E i vecchi santi, con la barba accesa di sole, gli occhi grandi e profondi, assumono l'aspetto di nobili profeti, il cui pensiero si risolva in una straordinaria energia di azione.

Nella *Sacra Conversazione* (fig. 80) di Parigi, San Girolamo, patriarca maestoso, sfoglia le pagine del volume che Maurizio dietro lui scorre con attento sguardo; la Madonna porge il seno al Bambino, paffuto e florido come i putti della *Madonna delle Ciliege*; fulcro sentimentale del quadro, lo sguardo ardente di Santo Stefano sale alla Vergine come un appassionato canto d'amore. Le nubi stesse, che s'appuntano luminose sopra la testa del Martire, designano in lui il nodo della scena.

Oro e fuoco divampano sulle creste delle nuvole che invadono come marosi il cielo verdazzurro, e tutto quell'ardore echeggia nella figura del Santo cardinale, accesa dal riverbero del berretto e del manto di velluto rosso fiamma. Il volto di Stefano è plasmato dell'oro stesso delle nuvole, monocromo fra l'ombra dei capelli bruni e il cerchio solare del camice, da cui sorge come un fiore la testa ardente, ispirata.

Nella replica di Vienna (fig. 81), pure bellissima, il colore più greve, i contorni dei Santi Girolamo e Maurizio segnati

più duramente sul fondo di cielo, l'atmosfera soffocata, meno vibrante, men traversata da bagliori, la mancanza di quel grande triangolo di nubi che s'appunta sopra la testa del Martire e chiude col suo accento di luce il coro della composizione,

Fig. 80 — Galleria del Louvre.
Tiziano: *Madonna col Bambino e Santi.*
(Fot. Alinari).

c'inducono a malincuore a domandarci se veramente la bella pittura sia dovuta alla mano stessa di Tiziano, o sia uscita dalla bottega del Maestro. Intorno alle chiome del Santo Diacono, e intorno alle spalle, corre, nel quadro del Louvre, un tremulo orlo di luce, che manca nel quadro di Vienna; la mano di San Girolamo, schiarata a Parigi da un bagliore, è, a Vienna, opaca, e un'ombra greve cade sulla testa del Santo Cavaliere, che nel quadro del Louvre tutta s'accendeva ai riflessi della corazza e del cielo. Il ramo di palma, nel quadro di Parigi, segue con l'arco la cadenza dell'immagine china di Maria, mentre a Vienna,

immiserito, non è più in rapporto ritmico con le linee della composizione. Ma la differenza essenziale di valore tra i due quadri è stabilita dalla scala di luci, ininterrotta nella *Sacra Conversazione* del Louvre, come una scala di suoni che si propaghi per

Fig. 81 — Hofmuseum di Vienna.
Tiziano (?): *Madonna col Bambino e Santi.*
(Fot. Wolfrum).

tutta la scena, mentre nel quadro di Vienna alcuni particolari si perdono in una greve e sorda atmosfera.

Nella *Sacra Conversazione* della Galleria del Prado (fig. 82), le figure non sono più all'aperto: una parete e un'ampia tenda si schiudono a svelare, più fulgida tra due argini d'ombra, la luce del cielo e di una nuvola gonfia di sole. Santa Brigida presenta un cestello di rose al Bambino, che si volge di slancio come per offrirne una alla madre; Sant'Ulfo, immagine eroica di guerriero, guarda con occhio cupo: le quattro figure, più raccolte che nel quadro del Louvre, compongono una grandiosa costruzione

piramidale, su cui s'irradia il sole da quel lembo luminoso di cielo. Il Bimbo non ha nulla in comune col piccolo Gesù di Castelfranco, neppure l'ombra di malinconia che infondeva una grazia vaporosa ai putti nel quadro della *Zingarella* e nell'*Adorazione del pastore*: è florido, chiacchierino, esuberante di vita, tutto giocondità di sorriso. Il colore avvolge la bellezza delle

Fig. 82 — Galleria del Prado, a Madrid. Tiziano: *Sacra Conversazione.* (Fot. Anderson).

immagini di un apparato regale: una veste di raso rosso, corrusca di lumi d'oro, e un manto cilestre, accostano la tenerissima cera bionda delle carni di Maria, modello all'arte del vecchio Palma; i lampi che frecciano l'armatura del guerriero Sant'Ulfo gridano nell'ombra come squilli di guerra; Santa Brigida, nella pompa della veste viola e del manto marrone oro, si presenta orgogliosa della sua calda bellezza. Sul suo capo s'accende di sole una nuvola, che l'avvolge di luce come la regale *Santa Caterina* di Dresda, e dà risalto alla bionda figura tra la nota languida delle carni di Maria e l'ombra infocata di Sant'Ulfo. Il Cavaliere è burrascoso, gioconda la Santa: la vita splende negli sguardi, nelle opulenti forme.

La libertà di pennello, l'intensità dei contrasti d'ombra e luce, la pienezza di modellato che Tiziano spiega nelle *Sacre Conversazioni* del Louvre e del Prado, soprattutto la fiamma delle passioni umane sul volto di Santo Stefano e di San Giorgio, inducono a porre accanto a questi due quadri un'opera di essi

Fig. 83 — Galleria Pitti, a Firenze. Tiziano: *Il Concerto.* (Fot. Anderson).

più alta: il *Concerto* Pitti (figg. 83-84), capolavoro del periodo giorgionesco. Sono tre le figure nel quadro, ma tanta è la vita del monaco suonatore che le altre si allontanano da noi: echi affievolite di una gran voce calda di passione. Il corpo stesso del monaco quasi scompare nell'ombra nera della tonaca: vivono così di una vita sovrannaturale le mani d'acciaio che premono nervose sulla tastiera, il volto febbrile. È l'onda della musica che vibra in quella immagine tutta anima e nervi: vivo strumento di armonia. La posa, fissa in tensione, costruisce il volto con una forza di sintesi mai più ritrovata da Tiziano, ponendone

in risalto i tratti essenziali, e stabilisce una potente continuità di vita tra le mani spasmodiche e l'elettrico sguardo.[1] La passionalità si compenetra all'azione; e il monaco nerovestito, con gli occhi

Fig. 84 — Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Anderson).

dilatati da un'interna fiamma, si fissa in noi come la più sublime personificazione della musica e delle sue vertiginose emozioni.

[1] Appunto questa serrata costruzione plastica del volto, la tessitura compatta e densa del camice che copre il prelato in mantellina, coi nitidi rilievi e le ombre ferme delle pieghe, l'impeccabile scavo delle labbra arcuate, non ci tolgono ogni perplessità relativa all'attribuzione a Tiziano del quadro così profondamente giorgionesco. Anche i rapporti dei bianchi tra

Una data vicina a quella della *Sacra Conversazione* del Louvre, deve, per l'espressione di concentrata passionalità, che la luce esalta battendo sopra una mano tesa e sopra due ardenti occhi, assegnarsi al celebre *Uomo dal guanto* (fig. 85) del Louvre, mentre viene a collocarsi accanto alla *Sacra Conversazione* del

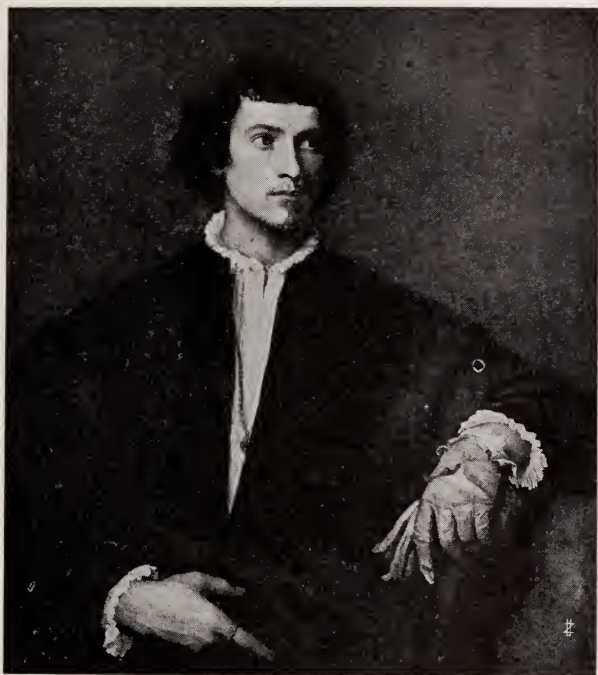



Fig. 85 — Galleria del Louvre. Tiziano: *L'uomo dal guanto* (Fot. Alinari).

Prado, per il carattere eroico della figura, il ritratto di *Gentiluomo* con mano poggiata al fianco, nello stesso Museo (fig. 86), primo accenno verso il ritratto di grande parata, per la baldanza del gesto e l'ampiezza maestosa del panneggio.

Rientra nel gruppo l'effigie di *Tommaso Mosti*, nella Galleria

il camice, la manica e il colletto, riecheggiano le sottili armonie tonali di Giorgione, come la gamma di gialli aurei nell'immagine muliebre, più vicina, per la purezza delle sagome ovoidali e la fissità delle ombre, all'arte del Maestro da Castelfranco che a quella di Tiziano. Il quadro Pitti rimane dunque ancora per noi un problema che cerca la sua soluzione.

Pitti (fig. 87-88), spiccatamente giorgionesca. La veste nerazzurra, il fondo scuro, sono fusi da un'intonazione grigia, severa e delicata, che s'accorda con la dignità aristocratica della posa, e

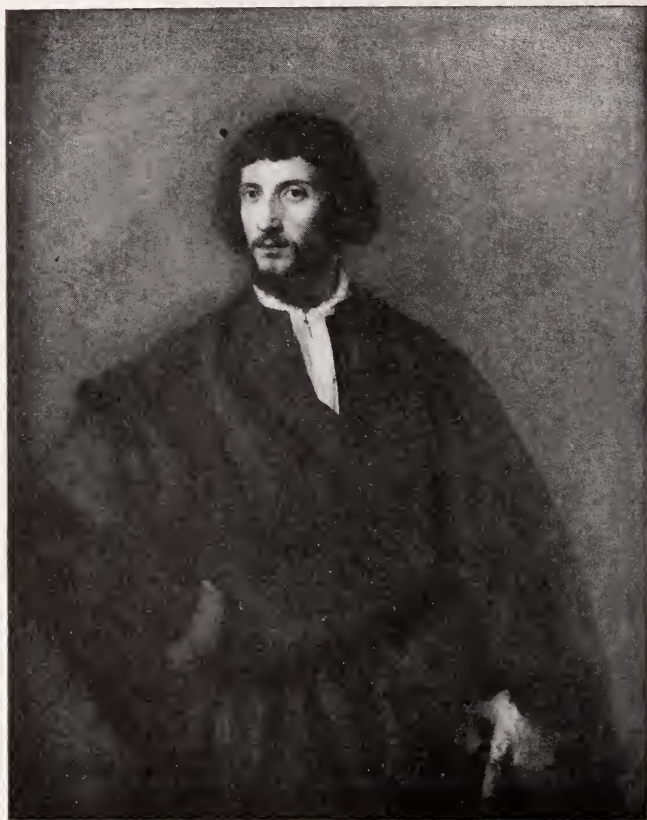



Fig. 86 — Galleria del Louvre. Tiziano: Ritratto.
(Fot. Alinari).

prende vita da sprazzi brillanti d'argento sulle guarnizioni di pelliccia, sulle trine del colletto, orlate di un sottil filo nero. Questi ritratti formano un gruppo inscindibile, unito da affinità profonde: un'esecuzione pittorica larga e sommaria, una rara finezza di tipo, un'acuta concentrazione di vita e di pensiero nel portamento e nello sguardo.

Nel *Ritratto* di Hamptoncourt (fig. 89), affine a quello del *Gentiluomo* al Louvre per la morbidezza di tono, Tiziano accenna a

Fig. 87 — Galleria Pitti, a Firenze. Tiziano: Ritratto di *Tommaso Mosti*. (Fot. Brogi).

staccarsi dalla tradizione del ritratto giorgionesco, rappresentando la figura in azione. Messo un dito come segno nel libro socchiuso, l'ignoto personaggio scruta davanti a sè, con lo sguardo

severo, volgendo la testa a un richiamo. A questo motivo, non nuovo nell'arte, ma animato da un nuovo senso di vita, Tiziano non ricorre nel *Ritratto del medico Parma* (fig. 90), dove l'energia si sprigiona, senza bisogno di accessorî, da un portamento

Fig. 88 — Particolare del quadro suddetto (Fot. Brogi).

autoritario, da due occhi fulminei, da un pugno che stringe nervosamente il mantello. Anche le chiome nivee fremono intorno al volto, e mettono l'ultimo tocco alla pittura di un carattere tenace e battagliero. Lo sguardo acutissimo, la posa magniloquente, ci presentano il medico Parma come oratore che dall'alto arringhi la folla.

Lo spirito giorgionesco, più che in queste due opere, dove è distrutto dalla vivacità dell'azione, si trasfonde in un *Ritratto* della Galleria di Monaco (fig. 91) dove è raffigurato un Gentiluomo con mano poggiata all'elsa della spada, in posa ad arco

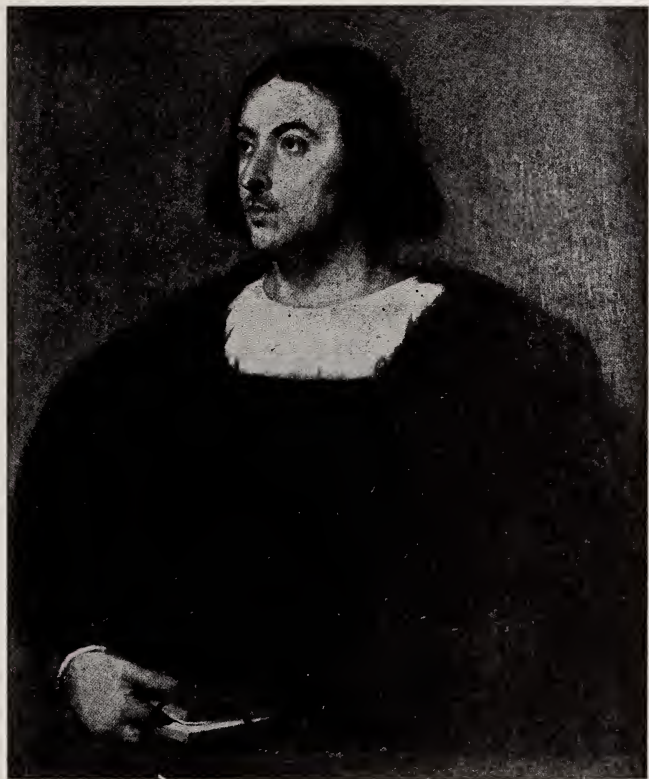



Fig. 89 — Collezione del Palazzo di Hampton Court. Tiziano: Ritratto. (Fot. Walter L. Bourke).

che ci richiama il *Cavaliere di Malta* nella Galleria degli Uffizî. Ma il quadro di Monaco, legato da una comune impronta spirituale alla serie che s'aggruppa intorno all'*Uomo dal guanto*, è senza dubbio più tardo: la massa della figura tutta s'avvolge nell'ombra ambiente, e i contorni si riducono a una sfumatura di colore.

Come nel quadro del Prado, nella *Sacra Conversazione* della Galleria di Dresda (fig. 92), architettura e stoffe lasciano solo

Fig. 90 — Hofmuseum di Vienna. Tiziano: *Ritratto del medico Parma.* (Fot. Wolfrum).

nel mezzo valico alla luce del tramonto che irradia sui due gruppi triplici dei Santi e della Vergine col Battista e Gesù. I due gruppi si fronteggiano; avanzano l'uno verso l'altro, trascinati dalla larga corrente di vita che penetra tutte le opere di Tiziano.

I contrasti di ombra e sole, di figure controluce e di figure in pieno giorno, più complessi e meditati che nelle opere precedenti, generano un ritmo compositivo più maestoso e commosso. Così il vecchio Santo medico, che sbuca dall'ombra come leone

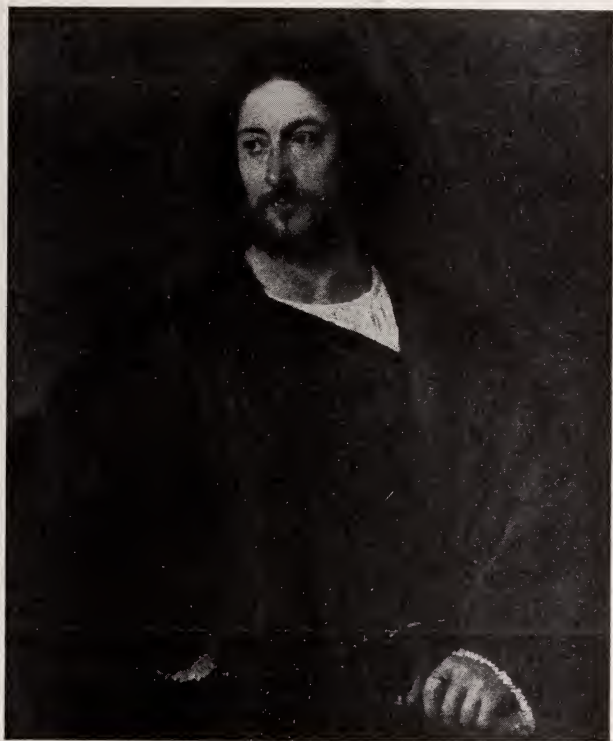



Fig. 91 — Galleria di Monaco. Tiziano: Ritratto.
(Fot. Hanfstaengl).

dal fitto di una selva, non ha altro compito nel quadro che d'interporre una zona tenebrosa alle due masse fulgidissime della Santa biancovestita e della nuvola gonfia di sole, sviluppando il ritmo di masse d'ombra e luce proprio a Giorgione. Il colore veste le immagini di fulgori orientali; la nuvola incandescente, che dardeggia i suoi riflessi sulla spalla del Battista e sul velo della Vergine, avvolge e penetra la veste bianca,

il profilo diafano di Caterina, lenta nel passo, regale sposa. E per la prima volta il centro della scena non è più costituito da una figura dominante, ma dal rapporto tra due figure: dallo sguardo pieno d'amore di Gesù Bambino per Santa Caterina.

I medesimi principii informano il quadro raffigurante il *Cristo dalla Moneta* nella Galleria di Dresda (fig. 93): colloquio

Fig. 92 — Galleria di Dresda. Tiziano: *Sacra Conversazione.* (Fot. Braun).

tra lo sguardo interrogatore di un rude volto nell'ombra e lo sguardo lento, penetrante, di Gesù. Contrasto di sguardi, contrasto di gesti tra la rossa mano contorta del Fariseo, che stringe la moneta come voglia istintivamente trattenerla, e la mano diafana del Cristo, che si muove lenta, lieve, come in sogno. La divinità è espressa, più che dal segno, dal volto nobile che muove i begli occhi azzurrini sul Fariseo. Quel volto è pallido, umanissimo, improntato di malinconica dolcezza. Le due immagini si guardano; Cristo non s'inquieta: insegna con la calma di chi non è tocco dalle cose volgari. Lento è il giro degli occhi, lento

il moto delle dita: « a Cesare ciò che è di Cesare, a Dio ciò che è di Dio ». I due volti si toccano, le due mani si toccano: la distanza è immensa fra uomo e Dio.

La stupenda veste rossa del Cristo è ancora dipinta al modo

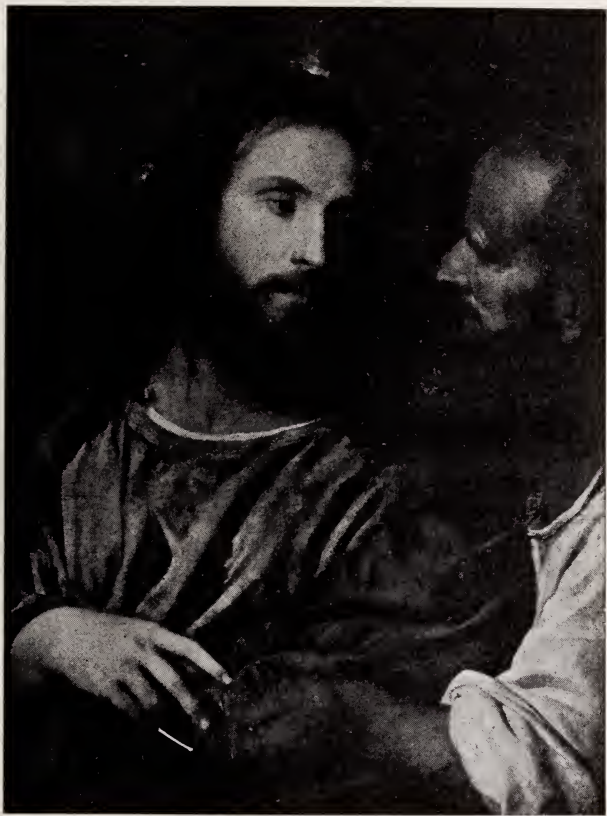



Fig. 93 — Galleria di Dresda. Tiziano: *Cristo dalla Moneta* (Fot. Hanfstaengl).

giorgionesco, ma nel colorire il volto emaciato Tiziano attenua i trapassi dei piani nel velo della luce, con una elezione pittorica che preannuncia il Van Dijck. Il rilievo s'attenua; impallidisce il colore nel velo di luce che avvolge il divino fantasma. Non è di umana carne quel volto, non di tessuto terrestre; è di sostanza

eterea, non macchiata da accenti di colore. Tra le immagini di Cristo dipinte da Tiziano nella sua lunga vita, nessuna raggiunge la spiritualità di questa evocata nei sogni della giovinezza, con un pallore diafano di cera bionda, con languida luce d'occhi, con uno sguardo calmo e triste, che vien di lontano e rispecchia l'infinito nella sua arcana lentezza.

* * *

La più famosa pittura di soggetto profano dipinta dal Vecellio nella sua giovinezza è, come ognuno sa, il grande quadro

Fig. 94 — Museo Borghese, a Roma. Tiziano: *Allegoria*.
(Fot. Alinari).

Borghese (fig. 94-99): due donne presso una vasca; un amorino che tuffa le mani nell'acqua come a saggiarne la temperatura; un lussureggiante paese. Le incertezze delle prime opere più non si avvertono: Tiziano, sapiente, padrone della forma e del colore, spiega le proprie tendenze di fronte all'arte di Giorgione, nell'effetto di luce più libero e complesso, nel suntuoso apparato, nell'opulenta beltà delle immagini. Il sole batte in pieno sulla vasca e sul gruppo triplice; s'affievolisce nel lontano fondo di mare, nelle case raggiunte da fiochi bagliori; la massa cupa di un albero mette in risalto lo splendor delle carni dorate, dei drappi d'argento e di fuoco; e i rilievi perlati della vasca prendon valore dal contrasto con un arboscello bruno che ne intercetta la luce, come il nudo muliebre da un ramoscello nella *Tempesta* di Giorgio

da Castelfranco. L'azione, prediletto campo dell'arte tizianesca, è sospesa: benchè la donna ignuda guardi alla dama seduta sull'angolo opposto della vasca, le figure vivono a sè, silenziose, nello scenario magnifico: appunto per questo, forse, si vide nel quadro

Fig. 95 — Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Anderson).

un'allegoria. La dama vestita, in posa come per un ritratto, tiene sul grembo, con la destra inguantata, un mazzolino di rose; l'ignuda piega verso di lei; e l'arco del corpo impastato con l'oro di un tramonto veneziano, l'ala rosso oro del manto, che equilibra l'inclinazione della figura e si mette all'unisono col moto delle nuvole gonfie di sole, compongono in un ritmo sapiente tutta

l'armonia della scena. Sul parapetto della vasca, son vasi e patere, una rosa, foglie di rosa, sparse come nell'ancona giorgionesca

Fig. 96 — Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Anderson).

del Prado, legami di fiori tra le due assorte belle: dietro, tra ombra e sole, l'amorino. Giovani, magnifiche, piene di vita, le due donne assorte si colorano di una tinta di malinconia che risuona lontano, nella natura al tramonto.

Il quadro ha il titolo, fissato dagli anni, di *Amor Sacro e Amor profano,* ma recenti indagini hanno dato un'interpretazione più

Fig. 97 — Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Anderson).

semplice e probabile. Alfonso I d'Este aveva richiesto al Vecellio un quadro per una stanza da bagno, e il bagno, fin dal Dugento, era nell'arte considerato simbolo della primavera. Qui le due

donne, Venere e l'ignota Dama, seggono sull'orlo di una vasca, e un Amorino saggia la temperatura dell'acqua. La nuda Venere, protesa verso la compagna in atto persuasivo, sembra aver appena chiuso un discorso di esortazioni e di lusinghe; e la gentildonna, immota, par segua con l'intento orecchio il suono delle parole

Fig. 98 — Particolare del quadro suddetto
(Fot. Brogi).

udite. La primavera spiega le sue magnificenze nel paese folto d'alberi, e s'incarna nella floridezza radiosa delle immagini. A sinistra, in un prato, due coniglietti, simbolo di fecondità; lontano, una torre accesa dal tramonto; a destra, un villaggio, un campanile sommerso nell'ombra della sera: l'ora nostalgica insinua un soffio di giorgionismo nel quadro vestito di tutta la pompa tizianesca di colore, arricchito da note di luce più rare di quante siano nei quadri giovanili di Tiziano: il braccio di Venere, sollevato a reggere il vaso di profumi, riflette il chiaror delle nuvole nella sua trasparenza perlata, come assai più tardi il volto

famoso della *Danae* nei quadri di Madrid, di Vienna, di Monaco. Eppure, mentre nelle *Sacre Conversazioni* il Pittore aveva già

Fig. 99 — Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Anderson).

sostituito alla parata sacra la scena viva, l'azione, qui ritorna in parte allo spirito giorgionesco, troncando il colloquio tra le due

donne e figurandole assorte, come in attesa. Le belle immagini, il paese lussureggiante, compongono uno scenario decorativo, un superbo cartello della Primavera.

Anche più vellutato è il colore nel *Bimbo col tamburello,* della Galleria di Vienna (fig. 100), incantevole per la grazia del

Fig. 100 — Hofmuseum di Vienna. Tiziano: *Putto col tamburello.*

tipo come per la rara eleganza dello scenario, con quei due alberi tronchi dalla cornice. Ogni cosa divien morbida, accostando la bianchezza di latte delle carni sfumate appena di roseo: anche le foglie degli alberi si disfanno sul cielo.

Siede, il bimbetto nudo, su di un grado, nella campagna, e tocca un tamburello. Il nudo è tenero, soffice; gli occhi son cerchiati d'ombra; rade le ciocche ricciute. Si direbbe un uccellino implume. Come premio del suono, davanti a lui, sotto il banco di pietra, son caduti due fiorellini, alcuni ramicelli d'alloro, alcune foglie d'alloro. La luce calda di sole, dietro gli alberi, manda ri-

flessi sulle carni bianche e sugli scarsi capelli d'oro. Nell'Amorino dell'Accademia, Tiziano ha infuso la vita piena e maliziosa

Fig. 101 — Galleria Doria, a Roma. Tiziano: *Salomè*.
(Fot. Anderson).

dei bimbi che ruzzolano tra mele rubiconde ai piedi della statua di Venere; nel piccolo musico, una grazia timida e pensosa che avvince il cuore. In quello crepita il fuoco di un tramonto veneziano; in questo, ogni linea, ogni colore, volge ad eleganza, a

delicatezza. Anche l'obliqua del corpicino impostato di sghembo completa la grazia decorativa della scena.

Altra opera vicina al quadro Borghese, per lo sguardo astratto

Fig. 102 — Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Anderson).

e leggermente velato di malinconia e la trasparenza delle carni alla luce, è la *Salomè* (figg. 101-102) della Galleria Doria, ultimo

strascico di sogni giorgioneschi nell'arte di Tiziano. Salomè è la Venere del quadro, con l'occhio pensoso, l'inclinazione della persona di lato, in una cadenza più molle, illanguidita, in accordo

Fig. 103 — Galleria degli Uffizî, a Firenze. Tiziano: *Flora*. (Fot. Anderson).

con la fantasticheria che aleggia sul volto. Ritrae gli occhi, la giovane donna, dal profilo puro del Battista: e una fanciulletta, che la segue e prende il posto della vecchia servente nelle rappre-

sentazioni di Giuditta, ne interroga ansiosa lo sguardo, come a decifrar l'enigma di quel pensiero ondeggiante, indefinito, appena tinto di malinconia.

Ogni accento romantico scompare dall'immagine di *Flora* (figg. 103-104) altra replica della *Venere* e della *Salomè*, in un grado

Fig. 104 — Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Anderson).

di sviluppo più avanzato dell'arte tizianesca. Gli occhi ridono giocondi, la seta della chioma ha fulgori di rame; una lieve tunica di lino, un broccato di fiamma e d'oro accostano, in contrasti cromatici d'intensissimo effetto, il caldo avorio delle carni. Fiore del maggio dai colori ardenti, la *Flora* degli Uffizi è un brano di realtà giovanile e radiosa.

Rispecchia il tipo di *Flora* il ritratto supposto di *Laura Dianti con Alfonso d'Este* (fig. 105), non già l'esemplare del Louvre (fig. 106), che secondo noi è libera imitazione dossesca,

ma l'altro della Raccolta Lowenfeld a Monaco, dove le carni della donna traspaiono come perla nel velo del sole, e i lini della

Fig. 105 — Raccolta Lowenfeld, a Monaco.
Tiziano: La supposta *Laura Dianti con Alfonso I d'Este.*

manica dànno alla liquida capigliatura d'oro uno sfondo di abbagliante bianchezza. Tutta la magìa del tono di Tiziano

si spiega nei riflessi colorati dello specchio, dove le forme si sgranano, affondando nel velluto dell'ombra, e anticipano la libertà impressionistica del tardo Vecellio. Anche la testa dell'amatore, coi lineamenti ammorbiditi dall'ombra, si allontana

Fig. 106 — Da Tiziano: Imitazione del quadro suddetto. (Fot. Alinari).

avvolta d'atmosfera per lasciar emergere in piena luce l'immagine della donna plasmata di sole.

In un'altra replica, che era presso i Duveen (figg. 107-108), la cosiddetta Laura è nuda, col solo ornamento di un fluido velo e delle chiome d'oro; Alfonso, nell'ombra dell'albero, e la massa cupa del fogliame, fan vivere in pieno risalto di luce le carni rosate e il fiotto niveo del velo.

* * *

La *Venere* del quadro Borghese riappare nell'*Annunciata* di Treviso (figg. 109-110), ove la luce, che erompe dalla nuvola, si

Fig. 107 — Presso la Casa Duveen. Tiziano: Nuova edizione del quadro suddetto.

diffonde in un chiarore caldo e pacato sulla parete del Tempio e sulla Vergine maestosa. A questa placidità contrasta l'effetto teatrale della nuvola, degli strali di luce, dell'angioletto, che arriva di corsa, saltellando come un passerotto, in un fulgore argentino di sete e di gigli.

Lo sviluppo del movimento, la creazione pittorica della folla, separano più nettamente Tiziano dallo spirito dell'arte giorgionesca nel 1518, nell'*Assunta* dei Frari (figg. 111-118). L'emozione agita gli Apostoli che vedon Maria staccarsi dalla terra, già in alto, portata dai cherubi verso il lampeggiante nugolo dell'Eterno: adunati nel breve spazio, contro un orizzonte di

Fig. 108 — Particolare del quadro suddetto.

fiamma, essi dan l'impressione di una folla: chi si raccoglie, chi si commuove, chi prega, chi si meraviglia, chi si esalta in uno slancio d'amore. L'atteggiamento dell'Apostolo in primo piano, visto da tergo con le braccia protese e un piede staccato dal suolo, come per slanciarsi dietro la Vergine, per trattenerla con un grido di amore, riassume l'impeto che trascina l'intiero gruppo. In un alone d'angeli sale la Madre di Dio, ardente, monumentale, come da amor portata. La corona di bimbi è il serto della maternità. Naviga l'Eterno nella luce, scendendo, sorretto da angeli, incontro a Maria. I colori parlano: oscuri contro luce, gli Apostoli ricevon sprazzi di sole, così come fra il turbamento balena il raggio della speranza; gli angioletti son già avvolti in una festa

di luce; dietro Maria, dietro l'Eterno, l'atmosfera assume un colore caldo, vibrante: risuona una trionfale sinfonia di ottoni.

Fig. 109 — Cattedrale di Treviso. Tiziano: *L'Annunciazione*. (Fot. Alinari).

L'accordo tra le singole figure compone un effetto scenico grandioso e travolgente: la folla degli Apostoli è una, e in quell'unità ciascuno ha un atteggiamento proprio, un suo grido d'ammirazione, di entusiasmo religioso, di dolore; e la figura della

Madre, monumentale, immensa, vela dell'umanità gonfia di vento, non grava col suo passo nell'aria: svolgendosi ad elica, si slancia anzi verso l'alto, decisa. Il clamore della luce l'accoglie,

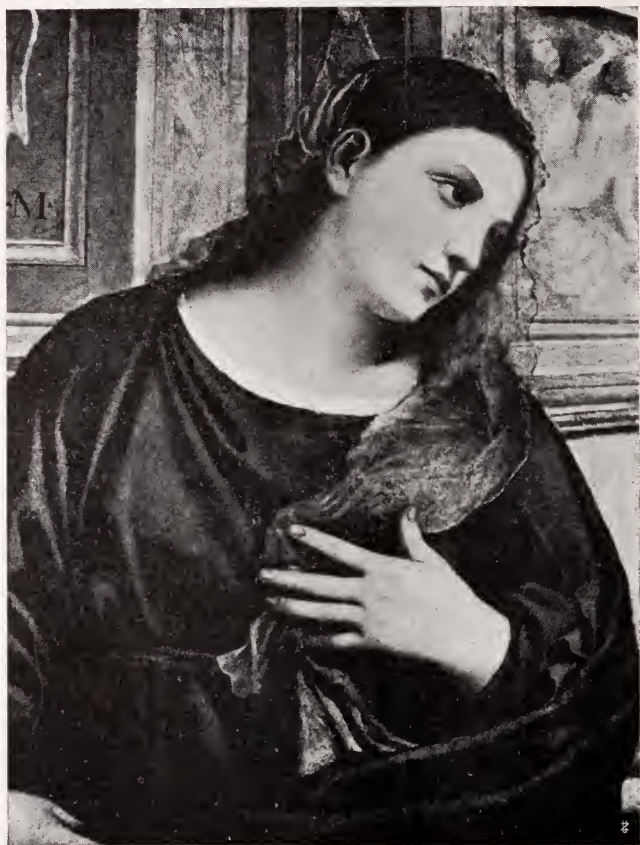



Fig. 110 — Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Alinari).

le apre la via verso l'Eterno. Giù nell'ombra della terra, gli Apostoli, supplichevoli, gementi, esaltati, si protendono a quella gran vela che sale. E la ricchezza dorata del colore, la composizione grandiosa, lo slancio del movimento, la trattazione sommaria di ogni figura, voluta perchè la sua personalità non emerga troppo

Fig. 111 — Accademia di Belle Arti, a Venezia.
Tiziano: *L'Assunzione della Vergine.*
(Fot. Alinari).

dalla folla, presentano, nell'*Assunta* dei Frari, Tiziano libero da influssi di scuola, padrone, per la sua vita intera, non solo di se stesso, ma della pittura veneziana contemporanea.

Contrasti di luce e d'ombra in un paese magico, festività di scena trasportata nella vita, fuor del mondo di sogno di Giorgione, collocano vicino al gran coro dell'*Assunta* un lieto gruppo

Fig. 112. — Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Brogi).

familiare seduto nei campi all'ora del tramonto, mentre pastori e mandriani sospingono i greggi verso le case lontane, e intorno s'addensa l'ombra della sera: la *Sacra Famiglia con Santa Caterina,* nella Galleria Nazionale di Londra (fig. 119). Tiziano non ci presenta in *Santa Caterina* la magnifica sposa di Dresda; non ripete la scena tradizionale del fidanzamento con l'anellino d'oro: ci dà un brano di vita intima, una visione di sana gioia: mentre Giovannino offre fiori e frutta alla Vergine, la fresca fanciulla, inginocchiata accanto a Gesù che riposa sul grembo

Fig. 113 — Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Anderson).

Fig. 114 — Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Anderson).

materno, lo contempla, lo vezzeggia, lo culla tra le braccia, si trastulla con lui. Non è la voluttuosa giovane del Correggio; è una giovinetta snella che scherza con un bimbo, lo contempla, si gode, occhi negli occhi, l'aspetto innocente, la grazia del piccolo essere. I toni aurati di Giovanni, della Vergine, del paese, danno

Fig. 115 — Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Anderson).

risalto al giallo cedrino della veste di Caterina, giallo acerbo, canoro come la sua fresca età. Nel cielo, tra cumuli di nubi accese, in un crepitante braciere, un angioletto curioso conclude la diagonale che traverso il gruppo sacro conduce a Giovannino, pastorello col volto affocato nell'ombra ardente dei boschi.

La luce penetra dappertutto; infonde al quadro la vita. Schiarate le chiome verdi al limitare di una boscaglia, scroscia a torrenti dalle nuvole azzurre come vapori assembrati per l'afa; dilaga nella vallata chiusa tra montagne azzurre, e sul piano color di messidoro, sul gregge, sugli armenti, sui pastori, fiotti, essi

Fig. 116 — Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Anderson).

stessi, di luce. Già il paese si oscura; la sera inoltra fra gli ultimi crepitii del tramonto.

Le carni non sono più ossee: il sole avviva il pallor della Vergine vestita d'azzurro, il roseo Bambino, il bruno acceso Battista. La tunica di Maria, alleggerita dalla luce, divien morbida

Fig. 117 — Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Anderson).

seta; la veste di Caterina, in primo piano, s'illumina di un freddo riflesso, d'effetto quasi irreale nel contrasto alle note calde del fondo, mentre la tunichetta di Giovanni s'oscura per intonarsi all'ombra fulva del volto e dei riccioli. In distanza, sui greggi, sui pascoli, tra le montagne azzurre, il ritmo di luce e d'ombra sempre più si complica, s'affretta; rende l'ansia della terra al cadere dell'ombra, negli ultimi fuochi del giorno.

In questo tempo, prossimo alla gran festa dei *Baccanali* (fig. 120), Tiziano dipinge l'*Amoretto* dell'Accademia di Vienna. Appostato sul davanzale di una loggia, il malizioso arciere appresta l'arme, sogguardando: dietro, s'innalza un gruppo di casolari

Fig. 118 — Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Anderson)

sopra un monticello, ultimo richiamo al fondo della *Venere* di Dresda; due negri pini, in vedetta davanti al villaggio, si protendono verso il piano. Il sole al tramonto illumina la vetta di una casa, come nella *Venere;* schiara la fronte convessa di Cupido, le guance, il corpicciolo rosato, l'ala azzurro bianca; s'accende in

Fig. 119 — Galleria Nazionale di Londra.
Tiziano: *Madonna col Bambino, San Giovanni e Santa Caterina.*
(Fot. Anderson).

un grande nugolo sopra il torbido cielo estivo. Si sente ancora un'eco di poesia nostalgica, un'eco di Giorgione, nei due grandi pini che guardano in malinconica maestà al piano; ma tutto il brio e la vita dell'arte tizianesca sono infuse nel taglio bizzarro della scena, negli occhi di ladroncello che guardan di soppiatto, maliziosi, in quelle penne arruffate delle ali, dipinte come scherzando da un pennello intriso di luce.

Più s'avvolge d'ombra il Cupido che passa a volo, stringendo tra le paffute braccia la faretra, in un disegno attribuito a Giorgione (fig. 121), presso le signorine Luisa e Lucia Cohen. Scende

a volo, di sbieco, quasi portato da un raggio, l'incantevole fanciullino, e par che l'ombra di una nube formi le carni soffici, i lineamenti di velluto. Le ali, indicate a tratti radi e fulminei,

Fig. 120 — Accademia di Vienna. Tiziano: *Cupido.*
(Fot. Wolfrum).

si perdono nel sole che gioca con l'ombra sul corpo delicato, sulla gran fronte convessa, nell'occhio ove affonda e trema la luce del sorriso.

Un altro *Cupido* (fig. 122), indicato dai suoi possessori col nome del grande Cadorino, è in atto di suonar la mandola: in vesti d'angioletto, con occhi ardenti nell'ombra, atteggiato

Fig. 121 — Signorine Luisa e Lucia Cohen (presso le), a Londra.
Tiziano: Disegno d'un *Cupido*.

anch'esso di sghembo, nella mossa leggiadrissima di uccelletto appollaiato sopra un ramo, si raccoglie intorno alle curve dello

Fig. 122 — Conte di Yarborough (presso il), a Londra.
Tiziano: *Cupido che suona la mandola.*

strumento, su cui posano, lievi come fiocchi d'oro, le mani paffute. L'ombra calda l'avvolge, e in quell'ombra, che fa più ricco il tessuto splendente delle carni, le ali si agitano brevi incerte, nebulose di luce.

La *Festa di Venere* e il *Baccanale* a Madrid, il *Bacco e Arianna* di Londra, compiuti a breve distanza di tempo l'uno dall'altro, affermano il nuovo stile di Tiziano nelle opere di soggetto mitologico. Abbandonato ogni criterio di simmetria, ogni atteggiamento romantico giorgionesco, il pittore rappresenta scene di vita, corse al piacere, sfrenate e pur fresche e gioconde. Tutte le figure son concepite in movimento; tutte le forme scorciano, ondulano, si slanciano, per fornire piani curvi alla luce che guizza, ai colori che splendono di non mai più raggiunta ricchezza.

Straripa, nel primo quadro[1] (figg. 123-124), dai prati verdi oro, sotto il gran mazzo d'alberi, la folla degli amori; altri svolazzano, nuvolette rosee, tra i rami dei meli, e gettano i frutti ai piccoli vendemmiatori affaccendati. L'azzurro, nelle sue gradazioni dal turchino al cilestre, ovunque ride: son di un turchino intenso i frutti sacri a Venere, la veste di una donna, le case, i colli, un drappo steso a terra; cilestri le ali dei bimbi, come lembi d'azzurro caduti dal cielo. La rotondità delle mele, il rosso e il biondo delle mele, si rispecchiano nelle guance dei fanciulli giocondi e sodi, con le testine scarmigliate dalla corsa.

In un primo piano, due giocano a palla con le frutta, due altri riempiono un meraviglioso cestello rosso e oro adorno di gemme e di cammei. Tiziano gioca con i suoi putti; torce come

---

[1] V. la descrizione di Filostrato nelle *Immagini*: « Voi vedete gli Amorini attendere a raccoglier le mele; e se il loro grande stuolo vi maraviglierà, pensate che essi sono i figli delle Ninfe... Il giardino è leggiadramente circondato da viali, il verde tappeto de' prati par che v'inviti a trattenervi qui, mentre i dorati pomi fan mostra, tra i rami, dei lor colori rossi e gialli e muovon l'appetito agli amorini.

« Le variopinte loro vesti giacciono neglette a terra, e in testa non portano ghirlande, perchè la folta capigliatura è il loro più bello ornamento. Hanno l'ali dorate, e di color cilestro o porporino, e ti par quasi di udirle, con dolce armonioso ronzìo, fender l'aria. I panieri, entro cui essi gettano i pomi, sono di corniola, di smeraldi o di perle: un'opera diresti di Vulcano. Di questi alcuni danzano, altri corrono di qua e di là, altri o dormono o si riposano, altri si cibano di pomi, che van cogliendo senza alcun bisogno di scale, poichè tutti sanno levarsi a volo sugli alberi.

« Sopra un piedistallo di pietra, d'onde scaturisce un'acqua azzurrina che innaffia gli alberi, è collocata la statua di Venere, forse posta dalle Ninfe in premio d'averle fatte madri degli Amorini. Nè l'argenteo specchio, nè quel sandalo e l'auree fibbie sono colà posti a caso; ma come la stessa iscrizione ce ne avverte, son tutti doni delle Ninfe a Venere; alla quale gli Amori offrono i loro pomi, e par che la preghino di voler loro conservar sempre così fiorente il loro giardino ».

viticci i riccioli fulvi e oro, getta drappi multicolori sull'erba; lancia alla corsa una frotta di monellucci dietro un coniglio

Fig. 123 — Galleria del Prado, a Madrid. Tiziano: *La festa di Venere.* (Fot. Anderson).

impaurito; fa sprizzar da ogni colore, dalla diafana luce, dai lampeggianti occhi, da ogni moto, la gioia.

Come nella *Festa di Venere,* nei *Baccanali* (figg. 125-126) cantano gli azzurri del cielo, dei colli, delle vesti femminee. Una nuvola bionda accende un razzo nel cielo. Le carni degli uomini, ramigne, trasudano fuoco in quell'ardor di tramonto, e dànno valore al prezioso lume bianco rosato che penetra i corpi femminei; le ombre e le luci, più mosse, più libere, accompagnano in coro il tripudio di un'umanità giovane e felice nella lussureg-

giante natura. Risplendono le vesti per le multiple venature del raso; le fronde degli alberi a destra, attornò l'ebbro Sileno, prendon fuoco al torrido tramonto; brillano vasi di bronzo e patere; un'anfora di cristallo a metà riempita di vino riflette la gran luce della nuvola; lontano passa un veliero, ala d'argento al sole. Una

Fig. 124 — Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Anderson).

baccante nuda, in un angolo, la testa riversa sul braccio, come folgorata dal sonno, tende il bel corpo procace — quanto lontano dalla *Venere* di Giorgione! — nell'involucro niveo del drappo, che preziosamente accosta le carni biancorosee, il volto vermiglio nell'onda del sangue, con arse labbra schiuse al respiro.

Centro luministico del primo piano è un gruppo di donne in contrasti abbaglianti d'ombra e sole. Una di esse tende la patera a un baccante che le mesce il vino, e tutta in un riso di luce, che affila il volto e imperla spalle e seno, irradia dagli occhi la gioia della vita, l'intensità del piacere purificato da giovinezza. Penetrata di luce, diafana nel sole, come se il corpo tutto si pla-

smasse nel baglior della nuvola che ascende sul cielo, la bella ninfa è il centro della scena, l'incarnazione della letizia che penetra esseri e cose. I corpi giovanili, scaldati dal sole, danzano nella natura in festa; cantano l'inno alla vita.[1]

Sempre più diviene vertiginoso il movimento della composizione, sempre più rapido e intenso il contrasto di luce e d'ombra

Fig. 125 — Galleria del Prado, a Madrid. Tiziano: *Baccanale*.
(Fot. Anderson)

e sgranato il colore, nell'ultimo dei quadri, *Il Corteo di Bacco e Arianna* (figg. 128-129). La folla dei fauni e delle baccanti si riversa dall'ombra cupa del bosco in una rapida obliqua dietro

---

[1] Il riso di luci diffuso nel paese e sulle figure dal cielo lampeggiante accosta ai *Baccanali* del Prado uno dei più gentili idillii familiari della giovinezza di Tiziano, la *Madonna del Coniglio* (fig. 127) al Louvre, ove tutte le forme diventan lievi a quel chiarore, tutto traspare e trilla di gioia: la veste giallo-verde di Caterina, il paniere dorato, il Bimbo che scivola festoso dalle braccia della Santa e raccoglie la luce nel velo delle carni perlate.

il carro di Bacco, che turbina nel cerchio del manto rosso come in una gran nube di fuoco, mentre sera e tramonto lottano nel cielo. Nella *Festa di Venere,* le nuvole eran screziature dell'azzurro, basse e leggiere, alla maniera giorgionesca; nel *Baccanale,* un solo nugolo, gonfio di sole, invadeva il cielo della sua luce come di un fiotto di gioia; nel *Corteo di Bacco e Arianna,* razzi, globi di nuvole, che in basso bevono il fuoco del tramonto e in alto attingon l'argento notturno alla luna invisibile e allo

Fig. 126 — Particolare del quadro suddetto (Fot. Anderson).

stellato diadema di Arianna, imprimono al fondo di cielo una vita lampeggiante, fantastica.

Le figure in primo piano, i due fauni e il putto, si plasmano di fuoco nell'ardor del tramonto; più lontano attenuano, schiarano il tono nella luminosità dell'oro. Le due luci si fondono col raggio tremulo della luna nel corpo della ninfa suonatrice di cembalo, nella tunica di un azzurro sidereo, arrovellata dal vento, metallica: la manica di Arianna, contro luce, è un vortice d'argento, un meraviglioso gorgo lunare, in contrasto con la chioma fulva e il volto intriso d'oro. Bacco, che s'invola dal carro nella gran nube di fiamma rapita al tramonto, rispecchia nel volto appassionato, nello slancio fantastico, il movimento della terra

e del cielo. Sul primo piano, in un angolo, l'anfora d'oro cupo, sopra un drappo di un giallo chiaro e acre come quello della veste di Santa Caterina nella *Sacra Famiglia* di Londra, ripete, nel contrapposto esaltante di una nota calda e piena e di una

Fig. 127 — Museo del Louvre. Tiziano: *La Madonna del Coniglio.*

nota acerba di colore, il contrapposto di toni tra gli ultimi fuochi del giorno e l'argento lunare.

Circa il tempo in cui Tiziano dipingeva il *Baccanale* del Prado, diede alla *Venere Anadiomene* della Galleria Bridgewater a Londra (fig. 130) il tremulo sguardo ridente e il volto fine della giovine suonatrice di flauto, al centro di quel quadro. Velato appena di bionde e rosee nubi leggiere l'azzurro del cielo, accennata la profondità abbrividente del mare, Tiziano sprigiona tutta l'armonia del quadro dalla curva di un florido corpo che s'inarca tra acque e cielo. Il genio di Sandro Botticelli nel quadro Uffizî faceva della *Nascita di Venere* una poetica allegoria, figurando

la dea portata dall'onda in una conchiglia marina, tra ninfe e zeffiri, sotto una pioggia di rose; Tiziano rievoca l'atteggiamento classico di Afrodite che strizza le chiome, trasformandolo col suo caldo alito di vita, animando la trionfale bellezza col raggio

Fig. 128 — Galleria Nazionale di Londra. Tiziano: *Bacco e Arianna*. (Fot. Anderson).

tremulo dello sguardo e col riflesso che sale al diafano volto dal mare: una conchiglia, posata sull'onda come i fiori sul trono delle Vergini, allude solo all'antica leggenda. Un cenno basta a Tiziano per animare di un caldo soffio di poesia la scena: e qui basta il taglio della figura all'altezza delle ginocchia, che ci fa apparire come sospesa tra cielo e mare la bellissima nuda. Dal colore che s'indora nel corpo tornito e s'accende nel volto al fiotto del sangue, dalla luce che vibra nella bionda nudità del

Fig. 129 — Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Anderson)

braccio e si disperde in bagliori alati sull'ovale appuntito e sensitivo, Venere, regina del mare, trae la sua fascinatrice bellezza.

Fig. 130 — Galleria Bridgewater di Londra.
Tiziano: *Venere Anadiomene.*

Dorata e splendida, nel manto fulvo delle chiome, sorge la dea da un fluido verdazzurro di cielo e di acque.

* * *

Nei quadri religiosi contemporanei, le figure sono in minor numero, più grandiose, più solenni. Nel 1520 Tiziano dipinse la pala della chiesa di San Domenico in Ancona (fig. 131), esten-

dendo all'intera composizione il movimento a spira che librava l'*Assunta* dei Frari nello spazio. Le figure hanno un'intensa realtà plastica, di statue a tutto tondo; ma la linea snodata della composizione e la mobilità delle ombre e delle fiammeggianti luci le alleggeriscono, le sollevano nell'etere luminoso. Ogni accenno di sogno romantico è svanito: non scherza più la luce come nella *Festa di Venere* e nei *Baccanali;* non s'attenua in mobili veli come sul volto di *Venere Anadiomene*, per dare alla bellezza il tremulo raggio degli astri, ma lampeggia nell'ombra che s'addensa tra i nugoli; lacera le tenebre intorno alla terra sommersa, sprofondata nella caligine, oppressa dall'afa di un tramonto estivo. San Francesco spasima nell'ombra, irrigidito, teso in uno slancio di fede; nell'ombra è il divoto in ginocchio; le luci del tramonto folgorano la grande figura del vescovo che accenna al suo protetto la visione divina, e ne fanno il protagonista del quadro.

Guizzano i baleni sulla mitra e sul camice argenteo, in accordo col gesto balenante, che sembra staccar la commossa immagine da terra per lanciarla su negli spazi eterei, su per la fiammeggiante scala di nuvole, verso il gruppo divino. A quel grido dalla terra risponde un grido dal cielo: lo slancio di Gesù preso da entusiasmo, pronto a spiccare il volo dal grembo materno. Gesù e il Santo Vescovo Nicola sono ai due capi di una stessa obliqua, entrambi nella più intensa irradiazione luminosa; e trascinano lo sguardo con il loro fulgore, mentre in un'ombra di fuoco è il volto di San Francesco, sitibondo d'amore, fisso agli angioletti che reggono le corone di gloria. Solo in queste due immagini di putti, leggiere e diafane, Tiziano ritrova la grazia scherzevole dei dibattiti d'ombra e luce. In tutto il resto del quadro incombe un senso patetico, della luce in contrasto con l'oscurità. Un campanile sorge dall'ombra presso un gruppo di case, come albero di nave sommersa; un lampo che squarcia le tenebre è la distesa del mare; l'albero proteso verso la luce, che rifletteva la pace della terra sognante nei paesi di Giorgione, qui riassume, in un tronco spezzato e contorto, in due grandi foglie preda al vento, il soffio di vita intenso, quasi tragico, che pervade la scena.

Fig. 131 — Chiesa di San Domenico in Ancona. Tiziano: Pala d'altare.
(Fot. Alinari).

L'effetto burrascoso, di ombre squarciate da luci, si ripete nel grande trittico della chiesa dei Santi Nazaro e Celso a

Fig. 132 — Chiesa dei Santi Nazaro e Celso a Brescia. Tiziano: Pala d'altare. (Fot. Alinari).

Brescia (fig. 132), raffigurante al centro *Cristo risorto*; nelle ali *San Sebastiano e l'Annunciata*, due *Santi col divoto e Gabriele.* Ancora si snoda a spira la composizione, e l'effetto notturno è più

Fig. 133 — Pinacoteca Vaticana. Tiziano: Pala d'altare.
(Fot. Anderson).

intenso che ad Ancona; in un ultimo crepitìo sta per spegnersi il fuoco del tramonto. Dietro il Cristo si addensa la notte, e

Fig. 134 — Particolare del quadro suddetto
(Fot. Anderson)

in ombra rimangono le immagini dell'Annunciata e di Sebastiano a destra, mentre la veste dell'angelo, a sinistra, è tutta nel fulgore argenteo del vessillo, e le armature di San Giorgio e del soldato presso la tomba lampeggiano fra le tenebre. Il

focolare di luce è unico e imprime al trittico una serrata unità scenica.

Dell'anno seguente, 1523, è l'ancona del Vaticano: l'*Apparizione della Vergine a sei Santi* (figg. 133-135). E anche qui, come

Fig. 135 — Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Brogi).

nelle due precedenti, Tiziano fa dell'ombra rotta da vibrazioni di luce tanto più sonore quanto più contrastate, uno strumento di fasto pittorico e di enfasi monumentale. Una vasta esedra, o meglio il fondo di una nicchia in rovina, aduna l'ombra intorno alle sei immagini, che ora v'affondano, come i Santi Francesco e

Antonio, ora ne emergono, tra barbagli violenti di luce, riflessi d'oro e d'incendio. Par che la gran conca si spezzi al fiotto delle nuvole che trasportano verso la terra la Vergine e i due angioletti: fra il tempio diruto e il semicerchio della divina ghirlanda l'occhio intravede per uno spiraglio un lembo di cielo striato di fuoco dal tramonto, un lembo deserto di terra e di mare. E sembra che l'umidità marina entri con l'ombra verdognola, salmastra, nella conca dell'abside a sommerger le forme di Antonio e di Francesco, a combinarsi con l'oro in una preziosa patina bronzea sulla bionda immagine della Santa, smorzandone i colori in un effetto quasi monocromo d'incomparabile splendore, per lasciar emergere in un caldo rosa di carni il corpo morbidissimo di Sebastiano, e vibrare, in clamorose note metalliche sulle teste cupree, sul manto rosso, sulla dalmatica rossa e oro dei Santi Pietro e Nicola, la vampa del tramonto. Come nel quadro d'Ancona, la luce avvolge del suo fulgore la figura gran diosa del Vescovo, che avanza nella gran pompa delle stoffe cariche d'oro, col libro sacro e il pastorale, forte, entusiasta pastore di anime, gridando dagli occhi ardenti la fede. Le altre figure si volgon d'angolo; sfuggono, emergendo e rientrando nell'ombra, ma la sua vasta mole tutta si spiega nella luce, argine sicuro, pilastro saldo della chiesa.

A questo gruppo di opere si congiunge per il movimento a spira della composizione il gigante *San Cristoforo* (fig. 136), dipinto a fresco nel Palazzo dei Dogi. L'obliqua della clava, che traversa tutto il campo del quadro e si perde ai nostri occhi nella profondità del mare e del cielo, è il perno della roteante immagine; la voluta del manto azzurro che s'ingolfa sul capo del Bimbo dà l'ultimo tocco alla faticata spira della composizione. I muscoli turgidi, lo sforzo eroico, dicono che il Vecellio ha avuto, traverso le opere di Giulio Romano a Mantova, un'impressione dello scultorio atletismo di Michelangelo, palese anche nel *San Sebastiano* del trittico di Brescia. Ma le caricature michelangiolesche del Palazzo del Thè, animate dal genio di Tiziano, accese dalla fiamma del suo colore e dall'impeto della sua vita, più non si

Fig. 136 — Affresco in palazzo ducale, a Venezia.
Tiziano: *San Cristoforo.*
(Fot. Anderson).

riconoscono modelli a questa interpretazione di una forza selvaggia pervasa dalla grandezza della fede.

Si torce il colosso, nella immane fatica di reggere il peso del Redentore, e si volge al Bimbo, rannicchiato nella sua camiciola nivea sulle potenti spalle; lo interroga con lo sguardo: « Chi sei tu, piccolo essere, che gravi come una montagna sulle mie

Fig. 137 — Museo del Louvre. Tiziano: *La Deposizione.*
(Fot. Alinari).

spalle d'Atlante? ». Col braccio teso al cielo, con l'indice teso al cielo, risponde il Bimbo: « Io sono il tuo Dio; il mio regno è sopra la terra, la mia forza è eterna. Tu sei un gigante, ma la tua forza bruta non può vincere la forza divina dello spirito; tu conduci in salvo gli uomini di là dalle acque, io conduco in salvo gli uomini traverso le tempeste della vita ». Piccolo è il bimbo, e la camiciola succinta dà l'ultimo tocco alla sua grazia d'infante, ma nella sinistra che s'aggrappa alla tunica del colosso come a un cuneo di roccia, in tutto lo slancio del corpo, che fa contrappeso all'inclinazione delle spalle di Cristoforo e agisce come leva su quella gran massa piegata, nel braccio teso al cielo con gesto d'im-

perio, è espressa la forza vittoriosa del dio. Ricordate il gruppo di *San Cristoforo e Gesù* nell'ancona di Giambellino ai Frari? Il Gigante non si curva sotto il peso del Bimbo, che s'appoggia con manine esitanti al capo lanoso e si veste delle timide grazie di un figlioletto della terra. Mite, quieto, composto come in un seggio, volge di lato il carezzevole sguardo; Cristoforo fissa gli occhi al cielo. Ma Tiziano, con l'unità della spira che abbraccia il gruppo, col diretto colloquio di due sguardi che s'addentrano uno nell'altro, fa rivivere nel cielo di Venezia, tra i fuochi del tramonto, l'antica leggenda.

Nella *Deposizione* del Louvre (fig. 137), tutte le figure, racchiuse entro la curva di una elissi, si curvano verso il cadavere al centro. Le luci si sbattono attorno, violente, mentre sfumato nell'ombra è il torso di Cristo, così come il dolore che urla si compone all'approssimarsi del Dio. Lingue di fuoco dardeggiano all'orizzonte; s'accende la testa di Maddalena nell'ombra fulva del velo di chiome; Giovanni è tutto in una gamma di rossi, dal manto al volto contratto; sembra tinto di sangue il sasso del sepolcro. Le nubi rosse nel cielo, i rossi riverberi sulla terra, lanciano la scena in una violenza sanguigna.

* * *

Si stacca da queste composizioni pirotecniche, per il suo respiro grave, la pala di Ca' Pesaro (fig. 138), che è la più solenne attuazione di ritmo architettonico nell'arte di Tiziano: il maggior effetto di monumentalità ottenuto da un equilibrio prodigioso di masse d'ombra e luce. Le figure, i gruppi di figura, completano le masse di pietra; compongono un'architettura entro l'architettura del tempio aperta sul cielo: la Vergine col Bambino siede in trono al sommo della scala, compresa nello spazio tra il piedistallo della colonna e l'alta base del seggio; ne ripete l'inclinazione il Cavaliere con lo stendardo; San Pietro, col suo gran libro in luce, con la sua tensione obliqua, fa da contrappeso alle due masse inclinate. Gruppi di adoranti in ginocchio, negli angoli, si fondono in masse compatte come i gradi del trono: e

San Francesco, teso in un ascetico slancio di adorazione, lega con l'acuta sagoma il gruppo dei suoi protetti a Gesù che si

Fig. 138 — Chiesa de' Frari, a Venezia. Tiziano: Pala di Ca' Pesaro. (Fot. Anderson).

presenta come un trionfatore sotto il baldacchino del velo materno. Tutto è misurato sopra un ritmo grave e solenne: il grande stendardo rosso e oro, vela adriatica al sole, rialza di un colpo

la linea della composizione, e persino la chiave di Pietro, sui gradi, diviene elemento di metro. In alto, la nube con gli angioletti equilibra, di qua dalle colonne, la massa delle nubi nel gran vuoto del cielo. Cupe, grevi, si contrappongono al chiaror biondo delle nuvole accese all'orizzonte dal sole e proiettano ombre sul fusto delle colonne; ma un razzo di luce vi s'insinua e scoppia in fuochi d'artifizio attorno ai due cherubi che svettano con la croce sulle nubi, paffuti e roridi, animando tutto il quadro col loro cinguettìo di rondini, su in alto, sopra il coro solenne dei Santi.

Giorgio da Castelfranco, nella pala della chiesa di San Liberale, non rompe la frontalità della composizione, costrutta intorno all'asse del quadro e su piani paralleli al piano della cornice ; il Vecellio, grande novatore scenografo, sposta dal centro l'asse compositivo, segnando, col trono a base altissima, rinsaldato dal piedistallo di una colonna, e con le figure che intorno s'aggruppano, la diagonale netta della tela. E poichè la linea diagonale suggerisce profondità, l'aria circola attorno tutte le figure, liberamente, e lo spazio imprime un suggello di grandezza, d'impeto eroico, alla scena. Accentuano lo slancio fantastico le due colonne, che continuano senza fine verso il cielo, come due canne d'organo sonore.

* * *

Circa il 1525, riprendendo, per la cattedrale di Verona, il tema dell'*Assunta* (fig. 139), Tiziano torna all'abbagliante scenografia della pala di San Domenico in Ancona. Nel quadro de' Frari, un apparato di festa circonda la Vergine trionfatrice nel suo serto di fiori celesti: l'Eterno scende verso di lei; la ferma luce dell'Empireo l'attornia; gli angioletti cantano osanna. Staccata, assorta in Dio, volge gli occhi radiosi in alto, alla luce che l'attrae: il grido della terra, l'impeto d'amore degli Apostoli, non giungono alla sua anima rapita. Nel quadro di Verona, invece, più legato alla tradizione dalla presenza del sarcofago, più ardito nello scoppio di luci, Maria, trascinata da nembi, sola

nella vampa del cielo ove si perdon testine di cherubi, volge agli Apostoli lo sguardo velato di pietà. La Madre divina, già

Fig. 139 — Cattedrale di Verona. Tiziano: *L'Assunta*.
(Fot. Anderson).

lontana dalla terra, le volge l'ultimo addio. Ha gettato il suo cinto a Tommaso e, giunte le mani, addita ai fidi di Cristo la via consolatrice della preghiera. Non ha più la maestà, la

Fig. 140 — Tiziano: *San Giovanni Elemosinario* (Fot. Anderson).

possanza di forme, l'impeto travolgente dell'*Assunta* de' Frari; più piccola, più umile, porta ancora nei lineamenti le tracce della sofferenza umana, l'ombra della pietà. E l'atmosfera squillante del quadro de' Frari si ottenebra in nugoli di tempesta: arde come un rogo la terra, nell'ora dell'addio. Gli Apostoli s'irradiano dal sepolcro all'esterno, in una travolgente espressione di forza centrifuga, come respinti dall'orlo di un vulcano; e collegando l'immagine di Pietro, centro del coro, all'Assunta sulle nuvole, la spira della composizione si snoda rapida fra terra e cielo. Riflessi che s'incrociano da figura a figura, scoppi di luce sui volti ardenti e nell'ombra delle nuvole, squillano nell'etere come grida di addio.

L'atmosfera agitata dell'*Assunta* di Verona circonda l'effigie di *San Giovanni Elemosinario* (fig. 140), dipinta nella chiesa di quel titolo a Venezia. Il vegliardo, alto, solenne, siede di sghembo sopra uno stilobate, e porge la moneta a un viandante appiattato nell'ombra, in un angolo. Nell'angolo opposto un chierico sostiene la croce, il cui vertice prosegue l'obliqua della figura ondeggiante sul vuoto, nel cielo burrascoso. È ancora la diagonale del quadro, come nella *Madonna* di Ca' Pesaro, ma senza quel saldo sostegno di masse architettoniche, più slanciata, più ardua, più tesa.

Nel *Martirio del domenicano San Pietro* (fig. 141), distrutto da un incendio, tutte le qualità di movimento, di colore, di luce, che valgono a infondere una suprema grandezza scenica alla pala di Ca' Pesaro, erano volte all'effetto drammatico. Anche dalla copia nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia immaginiamo quale violenza d'impressione dovessero sprigionare i torrenti di luce che scrosciavan dall'alto, i mulinelli degli alberi orlati di fiamma, il turbine che travolgeva piante nubi uomini tra i fuochi del cielo e la crudeltà della terra. Così nella *Battaglia di Cadore* (fig. 142), non solo i soldati ma le montagne intere si torcevano in convulsioni vulcaniche.

Invece nella *Presentazione al Tempio* (fig. 143-144) (Accademia di Venezia), Tiziano non si preoccupa nè di movimenti nè

Fig. 141 — Incisione di Martino Rota: *Martirio del domenicano San Pietro.*

di drammi, ma soltanto delle diverse rifrazioni della luce e del colore sulla folla, sulle cose, sul paese, creando una sinfonia calda e sonora, semplice e pure ricchissima, con profondità e varietà di vita esposta chiaramente alla luce del sole. Più che forse in ogni altra sua opera qui egli si attiene alla tradizione,

Fig. 142 — Galleria degli Uffizî, a Firenze. Copia da Tiziano: *Battaglia di Cadore*. (Fot. Alinari).

la continua, la sviluppa: molti degli elementi, persino la famosa vecchia seduta sui gradi, erano già nel quadro di G. B. Cima a Dresda, dove il candido Vicentino, pur mantenendo le sue grazie primitive alle figurine e al paese minuto e frammentario, si studia d'ingrandir la visione con l'alta massiccia scalea. Sale col cero, come nel quadro del Carpaccio a Brera, la fanciullina timida, a capo chino; l'accompagnano la famiglia, un piccolo stuolo d'amici, tra cui due Orientali, per dar

colore locale all'ambiente, fornito anche in distanza di qualche magro ombrello di palma.

Tiziano, pur mantenendo nelle sue linee generali la scena, svolge quelle linee con maestosa ampiezza, e infonde alla composizione, mediante il dominio assoluto dell'orizzontale, un ritmo scandito con lentezza, maestoso. Per attenersi vieppiù alla gravità di questa linea, divide in due rampe la scala vastissima che conduce al tempio, dietro cui s'apre una via con

Fig. 143 — Accademia di Belle Arti, a Venezia.
Tiziano: *Presentazione della Vergine al tempio.*
(Fot. Alinari).

palazzi retti da colonne romane e aperti sullo sfondo montano del Cadore. Nessun ricordo d'Oriente, solo un accenno classico nella piramide sormontata dal globo. La cerimonia si svolge a Venezia, e sono i magnati veneziani, dame in vesti di gala, senatori e procuratori di San Marco, che inoltrano verso il tempio, al seguito di Maria: vi si frammischia il popolo, e infonde la nota viva alla scena: mendicanti che implorano e ricevono elemosine, vecchie e popolani, un fanciulletto spaventato da un cagnolo, una bimba appoggiata ai gradini, intenta, sospeso il respiro, alla Vergine che sale. Nell'alto delle case le finestre si spalancano: s'affacciano dall'ombra alla luce gruppi di curiosi. Maria è sul vasto ripiano della scala che la isola dalla folla; ha messo un piede sul primo grado della seconda rampa;

con la destra solleva la veste, ripetendo il gesto caro ai trecentisti, dimenticato dal Cima e dal Carpaccio. Ma non è la donnina compunta del Cima che sale a testa bassa, intenta a tener diritto il suo cero; non s'inginocchia davanti al gran

Fig. 144 — Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Anderson).

sacerdote come la verginella del Carpaccio; si tiene eretta, solleva un braccio eloquente; nella sua grazia di fanciullina, nell'umile semplicità della veste e delle trecce d'oro, domina la scena. Il suo gesto tranquillo è pieno di grandezza; gli occhi guardano in su, al sacerdote: ed è l'alto veglio che trema davanti all'apparizione di luce. Nessun artista prima di Tiziano seppe, nessuno saprà dopo, unire nella figura della bimba

tanto fascino di puerizia e tanta grandezza di ritmo. Le guance rotonde, morbide, fatte per la carezza, le disadorne vesti che il magnifico Tiziano ha serbato a Maria, fiore dei campi, si trasfigurano d'un tratto per il miracolo di un passo lento, di

Fig. 145 — Galleria del Prado.
Tiziano: Ritratto di *Federico Gonzaga.*
(Fot. Anderson).

un gesto dolce e sicuro, di una posa diritta, messa in valore dal fusto della colonna che prosegue la linea della figura, soprattutto dalla luce che circonda di un alone argenteo l'intiera immagine. La luce, strumento massimo dell'arte di Tiziano, compone la suprema ricchezza di Maria, piccola figlia del popolo, tra i magnati della repubblica e del tempio.

* * *

Nei ritratti di questo periodo, il sognatore che aveva trasfuso nell'effigie di *Tommaso Mosti* e dell'*Uomo dal guanto* la

Fig. 146 — Galleria Pitti. Tiziano: Ritratto di gentildonna, detta *La B.lla*.
(Fot. Anderson).

vita romantica di Giorgione, lascia il posto all'osservatore. Se ancora Tiziano idealizza l'immagine, trasformando la realtà in una speciale splendente vibrazione di colore, mira tuttavia a interpretare con sicura penetrazione il tipo, che si presenta

in tutta la sua concretezza, eroico per fasto cromatico. I ritratti di *Federico Gonzaga* (fig. 145), nel Prado, e di *Eleonora Gonzaga*, duchessa d'Urbino, nella Galleria Pitti (fig. 146-147), obbediscono a un principio comune: il fondo unito, di apparenza atmosferica, consente alla figura di rilevare gradatamente, e pur con piena vivacità; il taglio di essa giunge alle gambe,

Fig. 147 — Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Anderson).

perchè meglio si concreti l'immagine nella baldanza o nella grazia aristocratica dell'atteggiamento. Sopra una base di grigi e di azzurri, signorile e severa, il volto di Federico Gonzaga, teso in un'espressione di trasognata lentezza, la mano con unghie perlate, il manto del barboncino, delizia del pennello tizianesco, acquistano un incomparabile splendore.

Flora personificava il tipo di bellezza nelle opere appena successive al periodo di formazione; l'ignota dama battezzata dalla tradizione col titolo di « Bella » e ritenuta Eleonora Gon-

zaga, duchessa d'Urbino, rappresenta in tutto il suo fulgore il tipo prediletto da Tiziano circa il tempo dei *Baccanali*. La testa è più piccola, il volto più ovale, la forma ampia ancora, ma agile, animata da una fibra d'acciaio: una magnifica energia di vita si sprigiona dal portamento altiero del collo e della cintura; un fulgor di sole s'accende nelle iridi limpide. Gli sbuffi

Fig. 148 — Galleria degli Uffizî. Tiziano: *Venere*.
(Fot. Anderson).

di velo, come fiocchi di neve sulla veste siderea, le trecce e le ciocche di un biondo metallico frammiste alla capigliatura bruna, l'accordo vibrante dell'azzurro e del viola con l'oro e con l'argento nella veste di velluto greve, dove la fiamma del giorno di Tiziano si converte in un azzurro di sera, completano, con la magìa di un tono supremamente raffinato e ricco, il fascino dell'immagine. Tutto mette in rilievo la dolcezza delle tenere carni, del fiore sbocciato fuor dalle sete, dai velluti, dall'oro.

Riappare la stessa immagine, abbandonata con grazia indolente sulla bruma argentea dei lenzuoli, nella *Venere* degli

Uffizî (figg. 148-149), contrapposto tizianesco, tutto vita e senso, alla *Venere* di Giorgione, casta nella profonda calma del sonno. Tiziano, col suo vivo intuito di realtà, trasporta la dea dall'aperto dei campi, ove l'arte italiana aveva sempre amato rappresentarla come vivente allegoria della natura, in un interno di signorile casa fiorentina, nell'intimità dell'alcova. Sollevato dai guanciali, il corpo scivola dall'alto sull'argentea neve dei lini,

Fig. 149 — Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Brogi).

nella posa stessa della *Venere* di Giorgione; solo il braccio sinistro poggia ai cuscini invece di sorreggere il capo. Tanta affinità di posa e di motivi — anche la tenda di velluto rosso par sostituire l'ombrosa roccia di Giorgio da Castelfranco — mette in risalto la differenza di visione. Mentre le forme ondate della *Venere* di Dresda mantengono una ferma solidità plastica, le forme della *Venere* Uffizî sembran fluire con la luce bionda nell'atmosfera morbidissima dell'interno; e tra i due corpi è la stessa differenza che tra il lenzuolo scintillante di Dresda, solidificato in cumuli di neve, e i drappi di velo che accolgono la soffice nuda di Firenze. Ugualmente, il colore non ha più la compattezza di

Giorgione o del primitivo Tiziano: si è fatto lieve come la forma, sgranato da penombre, sottile così da lasciar trasparire la trama della tela. Tutta bionda, dal velo dei capelli alle carni delicate, la bella adagia il volto nella cornice lieve di riccioli, sul liquido velo delle chiome: le trecce d'oro le forman diadema: una perla raccoglie nel suo splendore tutta la luce del nudo. Le piccole nari vibranti, la bocca arcuata, gli occhi che errano lenti in un umido velo, le fluide linee del corpo, fanno della *Venere* tizianesca un fiore di vita saturo di voluttà. E la suntuosa alcova, il cagnolino, le ancelle che traggon vesti da un forziere, lo splendore cupo dei parati, offrono alla Veneziana bionda di carni e di capelli un fondo reale, che non turba, ma esalta, poichè nulla può esser volgare in tanta ricchezza di gioventù e di ambiente. Concepire come ritratto una Venere nuda, e saper dare alla realtà ritrattata una nobiltà che non deriva da nessun sentimento accennato, ma solo dall'arte del colore: ecco l'affermazione del genio.

* * *

Certo, se quella realtà fosse apparsa all'osservatore meno evidente e precisa nei particolari, meno rotonda nei rilievi, più suggerita, più avvolta da penombre, avrebbe avuto un fascino maggiore, e anche una maggior impronta di nobiltà. Ciò comprese Tiziano, e vide che il mezzo per raggiungere la visione nuova era uno solo : graduar nel colore sempre più la luce e l'ombra, in modo che una forma non cominciasse mai e non finisse in un punto preciso, ma ogni immagine vibrasse in un movimento prolungato, continuo, oscillante, come appunto è proprio dell'onda luminosa. Non più il segno, ma soltanto la massa ; e la massa in penombra doveva apparire allo spettatore come etereo fantasma.

Da questo principio, che talvolta è trascurato anche dal tardo Tiziano per un tenace senso di chiarezza e di realtà, traggono vita molti capolavori degli ultimi quarant'anni, a cominciare dal ritratto di *Carlo V col cane* (figg. 150-151), nel Museo

Fig. 150 — Galleria del Prado, a Madrid.
Tiziano: Ritratto di *Carlo V*.
(Fot. Anderson).

del Prado, ove l'atmosfera satura di colore avvolge il pallido sovrano nella sua veste di bianca seta, e il cane fulvo come la terra di Spagna arsa dai venti del deserto. Dall'immagine esangue,

Fig. 151 — Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Anderson).

con occhi allucinati e bocca di fiera, anelante, irradia un fluido misterioso di vita nella calda atmosfera.

Un principio affine, se pure il risultato rimanga senza paragoni inferiore come potenza evocatrice di una vita umana trasformata dalla luce in fantasma, è seguito da Tiziano nel ritratto del cardinale *Ippolito de' Medici* in costume ungherese (fig. 152) (Galleria Pitti). Si sente la truccatura, nell'immagine del bel gentiluomo in parata, ma un'armonia meravigliosa l'avvolge, di grige penombre che disfanno la veste in fioche trame di velluto.

Immerse in un'atmosfera d'ombra che sgrana i tessuti e fonde in un tono vibrante e ricco i colori saturi d'oro son le

figure in un quadro dipinto poco dopo il ritratto di *Carlo V*: l'*Allegoria in onore di Alfonso d'Avalos*, marchese del Guasto (fig. 153). Anche il colore preannuncia l'ultimo stile pittorico

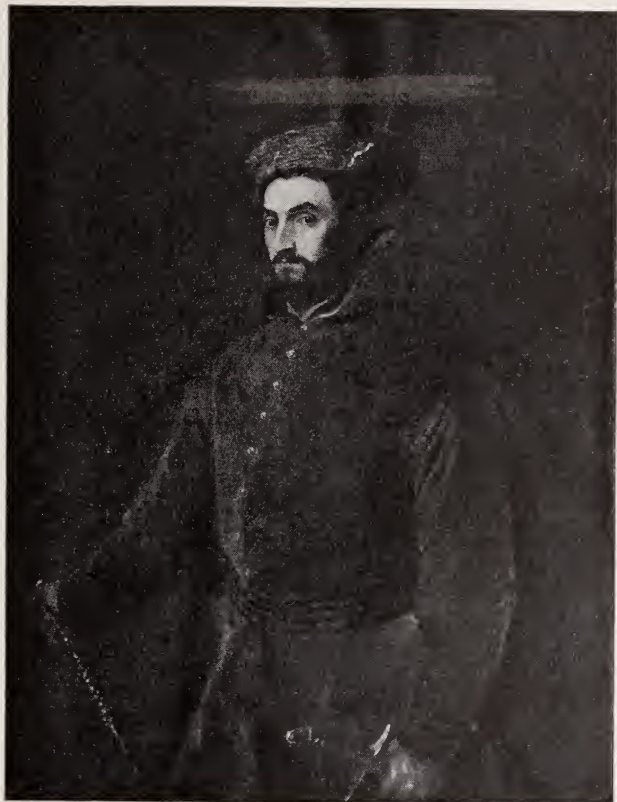



Fig. 152 — Galleria Pitti.
Tiziano: Ritratto del *Cardinale Ippolito de' Medici*.

di Tiziano : il rosa svanisce nell'oro, i grigi s'imbiondano, le carni prendon toni d'oro vecchio : l'atmosfera penetra le tinte, le unifica, le conduce a un effetto quasi monocromo. La ninfa stessa coronata d'alloro preludia al tipo di una ninfa nel quadro di *Venere che benda Amore*. La segue un genietto con il fascio simbolico di verghe, un piccolo Cupido ricciuto, che

è tra le note più tenere della musica di Tiziano, nella grazia dei gesti molli, della boccuccia schiusa.

E si oppone alle masse luminose delle donne e di Amore

Fig. 153 — Museo del Louvre. Tiziano: *Allegoria in onore di Alfonso d'Avalos.* (Fot. Alinari).

il lampo d'acciaio del bracciale d'Alfonso, impostato di spigolo, in un folgorante contrasto, che si ripete fra la donna coronata, il cielo notturno, il cestello di frutta e fiori. È questo il brano pittorico che più rivela il genio, in un magico errar di luci notturne tra le nubi, sopra un volto che affiora dal-

l'ombra con grandi occhi lucenti, nella ruota di un cesto che s'aggira con le sue roride corolle, entro un misterioso fluido lunare.

* * *

Nel ritratto di *Francesco I*, al Louvre (fig. 154), la fantasia idealizzatrice si attenua ; s'accentua la vivacità della presen-

Fig. 154 — Museo del Louvre. Tiziano: Ritratto di *Francesco I*.
(Fot. Alinari).

tazione, la sicurezza dell'indagine psicologica. L'immagine del monarca, certo tratta da una pittura di maestro francese, è un carattere sorpreso con istantanea rapidità. Severo nel suo fasto l'abbigliamento di Carlo V nel quadro del Prado; chiassoso quello di Francesco I, con l'aureola nivea dell'orlo di piume

al grande cappello nero, e il fulgore della veste di seta rosa. Luce e colore vibrano, squillano, in accordo col brusco movimento della testa, fissa, come al chiaror di un baleno, sullo schermo della tenda nella mobilità del suo riso. Francesco I

F.g. 155 — Galleria degli Uffizî.
Tiziano: Ritratto di *Francesco della Rovere, duca di Urbino.*
(Fot. Brogi).

in gran pompa mondana, sotto il cappello piumato, è la maschera del gaudente nella posa spavalda, nell'irresistibile riso satirino che sprizza dai lineamenti contratti, dai pungenti occhietti. Le rapide luci che freccian la veste rosa e la tenda verde cupa sembran diffondere l'eco di una risata sprezzante beffarda.

Francesco Maria della Rovere, il condottiero, ci si presenta, nel quadro Uffizî (fig. 155), in un apparato eroico, tra lampi

metallici che risuonano dalla sua ricca armatura all'elmo piumato e al fascio delle insegne, separato dall'immagine ferrea per una zona di velluto e immerso nell'amosfera nebulosa di un interno.

Non cura, Tiziano, di definire l'ambiente; esclude ogni oggetto

Fig. 156 — Galleria degli Uffizî.
Tiziano: Ritratto della *Duchessa di Urbino*.
(Fot. Anderson).

che possa distrarre l'attenzione dal suo tema eroico; lo sfondo è solenne appunto perchè nudo, austero, appena accennato nella sua profondità sonora, che ripercuote intorno al duce i lampi, i clamori del ferro e dell'acciaio.

Più definito, ma di poco, è l'ambiente nel ritratto della *Duchessa d'Urbino* (fig. 156), seduta sul fondo grigio di una

parete, presso un tavolo con pendola e cagnolino. Superba, imperiosa, nella magnifica veste, la gran dama sembra si prepari a un ricevimento solenne. Il lume che penetra dalla finestra aperta sul paese e sul cielo pone in delicato risalto, tra la parete grigia e l'argentea seta del corsetto, la bianchezza morbida delle carni; e il velluto nero della veste, sparsa di nodi d'oro come di lucciole splendenti, l'acconciatura nera e oro, aggiungon risalto alla gamma preziosa dei bianchi : il bianco smorzato delle carni, il bianco niveo della seta, il bianco iridescente della perla. Alla beltà sfiorita s'accorda il paese triste, smarrito nell'ombra, il fuoco semispento delle nuvole.

Ma solo una tenda verde cupo avvolge d'ombra l'immagine d'*Isabella d'Este* (fig. 157) (Vienna, Hofmuseum), che ne esce come formata d'un fluido di luce, sotto la raggiera siderea del turbante. L'argento, l'oro, l'azzurro mare coloran le vesti della giovane donna, il cui sguardo diritto, fermo, scintilla di una potente energia di vita. Nella perla appesa all'orecchio, e nell'iride opalina, Tiziano concentra tutta la luce che emana dalle vesti fulgide, dal bianco ermellino, dalle carni bianco rosate.

La *Piccola Strozzi* (fig. 158), nel ritratto di Berlino, del 1542, appare invece tra una parete scura e un'ampia finestra aperta sul paese. Ma il paese è avvolto d'ombra; va morendo il giorno in un chiaror vespertino che dà pieno valore alla pura luce dei bianchi e dei biondi nel gruppo di bimba e cagnolo. Purtroppo il quadro ha sofferto: il bianco del raso ha perduto la coesione dell'effetto, e si vedono i colpi di luce un po' staccati.

Un casco di riccioloni d'oro copre la fronte: l'azzurro intenso s'affonda negli occhi: la piccola gran signora porge una ciambella al suo tranquillo cagnolo bianco pezzato di giallo fulvo. Danzano due Amorini nello specchio del davanzale, scoperto da un drappo di velluto rosso ; di là dalla finestra, la chioma verde della boscaglia finisce in un mare d'azzurro : azzurro di colli, azzurro di cielo.

Nel suo camicione di raso bianco, con le scarpette bianche, un braccialetto di perle, una collana di perle, la bambina sembra

Fig. 157 — Hofmuseum di Vienna.
Tiziano: Ritratto di *Isabella d'Este.*
(Fot. Wolfrum).

una piccola sposa agghindata a festa. Un ricco fermaglio adorna lo scollo della veste; una catena a roselline di smalto bianco, rosso, azzurro scende sin quasi ai piedi. È un preannuncio, nelle tenere

Fig. 158 — Galleria di Berlino.
Tiziano: Ritratto della figlia di Roberto Strozzi.
(Fot. Hanfstaengl).

tinte, nell'accordo perlaceo dei bianchi, nella grazia signorile dell'immagine, ai deliziosi principini di Antonio Van Dych.

Quel capriccio di sposina, gioiello di casa Strozzi, è coperto di gemme. Anche il cagnetto sente la gran degnazione dell'aristocratica fanciulla.

Quando, circa un anno dopo, Tiziano dipinge il ritratto di *Pier Luigi Farnese* nel Palazzo Reale di Napoli (fig. 159), spri-

giona un effetto abbagliante dal contrasto fra gli scrosci di luce sulla seta argentea della veste, quasi di liquefatte nevi montane, e la potente plasticità della testa e delle mani, ossute,

Fig. 159 — Palazzo Reale di Napoli.
Tiziano: Ritratto di *Pier Luigi Farnese.*
(Fot. Alinari).

grevi, formidabili come quelle modellate da Sebastiano del Piombo durante il periodo michelangiolesco. Nello scatto della fulgidissima piuma, nelle volute dell'elsa di spada, vive un senso energetico della massa luminosa e della linea tradotta in guizzo di luce, che avvicina Tiziano a Michelangelo più che in qualsiasi altra opera, più che nei nudi atletici. Le mani, in riposo,

Fig. 160 — Galleria del Prado, a Madrid.
Tiziano: *Allocuzione del Marchese del Vasto ai soldati.*
(Fot. Anderson).

quasi in abbandono, svelano un'interna forza invincibile, e il volto bruno, che in un violento riverbero di sole s'affaccia dall'ombra del fondo, ha una grandezza ardente e barbara.

Nessuna traccia invece del formalismo michelangiolistico che raggiunge il Vecellio traverso Sebastiano del Piombo, nell'*Allocuzione del Marchese del Vasto* (fig. 160), tra gli esempi

Fig. 161 — Hofmuseum di Vienna. Tiziano: *Ecce Homo*.
(Fot. Wolfrum).

maggiori del luminismo tizianesco in questo periodo. È il ritratto in azione, il ritrattocartello, in una forma monumentale. Nel colore domina il rosso: dal manto del condottiero alla veste dell'alabardiere in primo piano, veduto da tergo, al fuoco soffocato delle nuvole: come nel ritratto di *Carlo V* a cavallo, il rosso accompagna il discorso del Duce alla soldatesca; squilla una fanfara di guerra. Il condottiero macchinoso, tronfio, il paggetto che guarda distrattamente alla folla, con lineamenti marcati da grevi ombre, metterebbero il quadro tra le cose inferiori di Tiziano, se noi non vedessimo apparire, come suscitata dal gesto dell'oratore, una folla confusa, immensa, smarrita fra le te-

nebre della sera e i fuochi del tramonto, vaga e fluttuante come il sogno. Non si distinguon le forme, non i volti, nella massa cupa che si perde lontano, rotta da bagliori d'incendio, misteriosa

Fig. 162 — Galleria Nazionale di Napoli.
Tiziano: Ritratto di *Paolo III Farnese.*
(Fot. Brogi).

come una folla di Rembrandt. Il taglio stesso delle figure tronche dalla cornice aumenta il fascino dell'apparizione. L'ombra avvolge la soldatesca, boscaglia rumoreggiante, da cui si appuntano al cielo lance ed alabarde. A quella foresta i lampi delle armature, delle picche, degli elmi infondono un moto di burrasca.

Compiuto nel 1543, con un effetto teatrale di moli marmoree, di folle agitate, di stendardi e di armi tra sprazzi di sole, l'*Ecce Homo* dell'Hofmuseum di Vienna (fig. 161), Tiziano dipinge,

Fig. 163 — Galleria Pitti. Tiziano: Ritratto dell'*Aretino*. (Fot. Anderson).

forse non direttamente dal vero, il ritratto di *Paolo III* (fig. 162) nella Galleria di Napoli, che per il frastaglio nervoso dei piani e il conseguente gioco di lampi sulle stoffe, come per la scattante secchezza di una mano, preludia all'arte apocalittica del Greco. Più che nella testa dallo sguardo indagatore, fermo, incisivo, la grandezza pittorica del Vecellio si palesa nel logorìo del velluto rosso all'azione della luce, e nella elettrica

irradiazione delle dita tra i raggi d'ombra e sole della stola. Un senso tragico della vecchiaia si sprigiona da quella mano lunga, disseccata, macera, che esce dall'ampiezza maestosa della manica.

Tra i massimi esempi dell'arte di sorprendere un carattere è invece il ritratto dell'*Aretino* (fig. 163). Lo stesso paludamento, ampio, chiassoso, frecciato di luci, si mette all'unisono col volto spavaldo, lo sguardo crudele, la bocca maligna. Sembra ch'egli si prepari a lanciar contro Tiziano pittore del ritratto la sua freccia avvelenata: « Certo esso respira, batte i polsi e move lo spirito nel modo ch'io mi faccio nella vita. E se più fossero stati gli scudi, che glie ne ho conti, in vero li drappi sarieno lucidi, morbidi e rigidi come il raso, il velluto e il broccato ». Le squillanti pennellate sembrano indizi di negligenza e di fretta al violento letterato, che Tiziano quasi settantenne ha animato di una volontà gigante e aggressiva, accentuando i lineamenti, gonfiando come stendardo il manto, saettando sprazzi di luce dalla elettrica pennellata.

Il *mascarone* [1] si presenta in aria di sfida, d'imperio, di tracotanza. Il sole schiara la faccia sanguigna, le labbra malediche, batte sul manto di raso a sprazzi, lampeggia sulle costole delle pieghe; e indora la collana a grossi cerchi d'oro vecchio, la veste pure d'oro vecchio. È la luce a lampo, è lo sfarzo del letterato potente, è l'eloquenza del male.

* * *

Nel *Cristo coronato di spine,* al Louvre (fig. 164), il michelangiolismo, di cui è prova anche il gigante ritratto aretinesco, si accentua: un dorso nudo è una montagna di carne, e i rilievi turgidi dei muscoli lo mettono all'unisono col bugnato del palazzo, che sembra tratto dalle architetture del Sanmicheli a Venezia e a Verona. Sull'architrave torreggia un busto di Tiberio, che dà l'ultimo tocco alla potenza romana della massa. Tutto divien turgido, massiccio, erculeo: edifici e persone,

---

[1] V. lettera dell'oratore dei Gonzaga.

Fig. 164 — Museo del Louvre. Tiziano: *Incoronazione di spine.*
(Fot. Alinari).

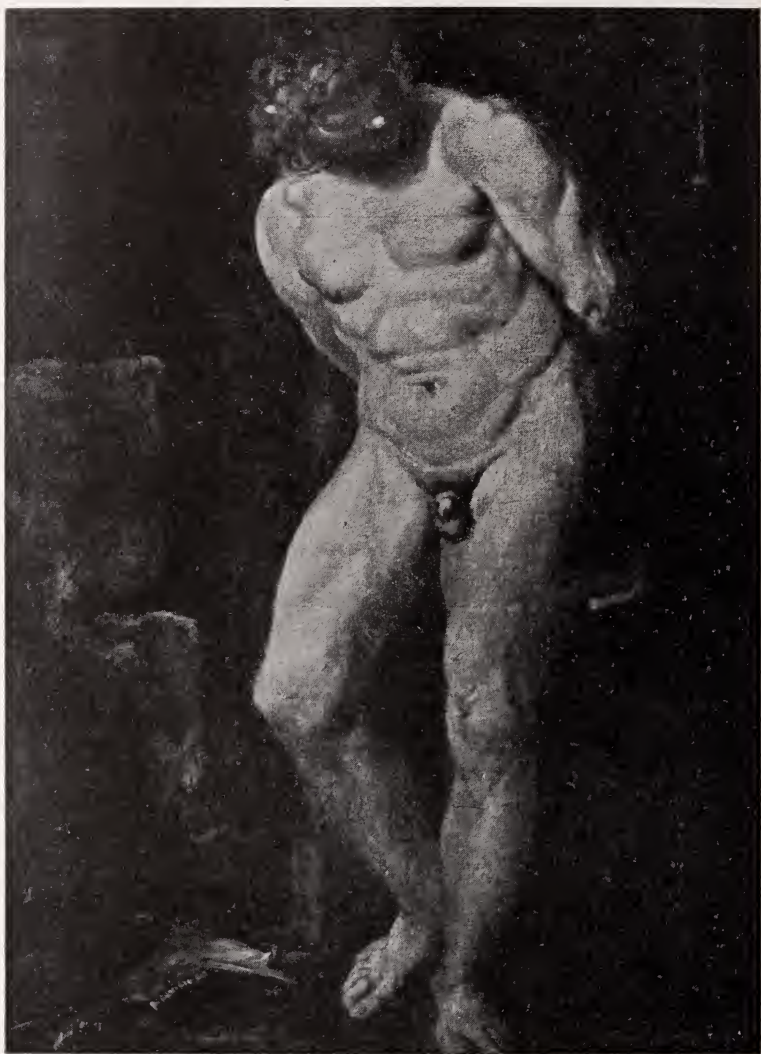



Fig. 165 — Galleria Borghese di Roma. Tiziano: *Sansone.*
(Fot. Anderson).

e a un tempo la composizione mira ad effetti di violento dinamismo. Nell'ombra del fondo è un tumulto di corpi divinco-

Fig. 166 — Galleria Nazionale di Napoli. Tiziano: *Il Fiume*.
(Fot. del Ministero della Pubblica Istruzione).

lantisi, di braccia levate, un incrocio di lampi prodotto da varietà di pose, da molteplicità di angoli.

A questo periodo di più diretto michelangiolismo, coincidente secondo ogni verosimiglianza con la sosta di Tiziano a Roma, appartengono due nudi atletici: il *Sansone* della Galleria Borghese (fig. 165), e il *Fiume* della Galleria di Napoli (fig. 166),

di recente tolto alla sala delle opere carraccesche e messo in onore nella sala di Tiziano. L'*Ercole* del Belvedere per la potenza della mole corporea, i nudi di Michelangelo per l'effetto dinamico, sono i soli paragoni che i due colossi trovino nell'arte, specialmente il secondo, per il contrapposto di energie prodotto da incrocio di gambe e braccia e dallo sforzo del capo taurino, quasi costretto da gravame a reclinarsi. Ma la forma vive in entrambi i quadri specialmente per virtù di colore, per la pennellata che tutta l'immerge nella luce di un aureo tramonto.

L'Ercole della Bibbia, nel quadro Borghese, è avvinto alla colonna sommersa nell'ombra, e tutto si tende per franger le catene. L'impressione di Michelangelo, anzi degli Schiavi per il monumento di Papa Giulio, è evidente in questa figura di lottatore che si prepara allo slancio, come è evidente quella degli *Ignudi* nel quadro del Museo di Napoli. L'ombra si addensa, in entrambe le opere, attorno al nudo ciclopico, e appena una luminosa nebbia trasforma in velluto i blocchi di marmo nel quadro di Roma, i sassi e la riva del fiume nel quadro di Napoli. I tocchi argentini sui denti e le punte della mascella spezzata, accanto al *Sansone* Borghese, riappaiono sulla bocca dell'anfora che il *Fiume* rovescia e sui fiotti di liquida madreperla. In entrambi i quadri la testa si reclina nell'ombra, a contrasto col nudo soleggiato. E il corpo gigante, che per Annibale Carracci sarebbe stato un'*accademia*, diviene, tra i vortici di luce tizianeschi, un'eroica visione. Michelangelo rappresentò un *Fiume* quasi personificando una corrente impetuosa ; Tiziano, per magìa di colore e di tono, svolse in un gorgo di luce l'immagine del colosso creatore sul pendio del monte da cui traggon vita le acque.

* * *

Nel ritratto di *Paolo III tra i nipoti* (fig. 167), Tiziano, prima di Velazquez, intona una prodigiosa sinfonia di rossi, con l'amaranto scolorito della mantellina papale, il rosso cuoio del baldacchino, il rosso di lacca del tappeto, il rosso aurato della

mantella di Alessandro Farnese, il rosso purpureo del berretto del Cardinale, il rosso fulvo della pelliccia, il rosa della pantofola pontificia.

Tiziano improvvisa. Si ferma a impastar la pallida testa

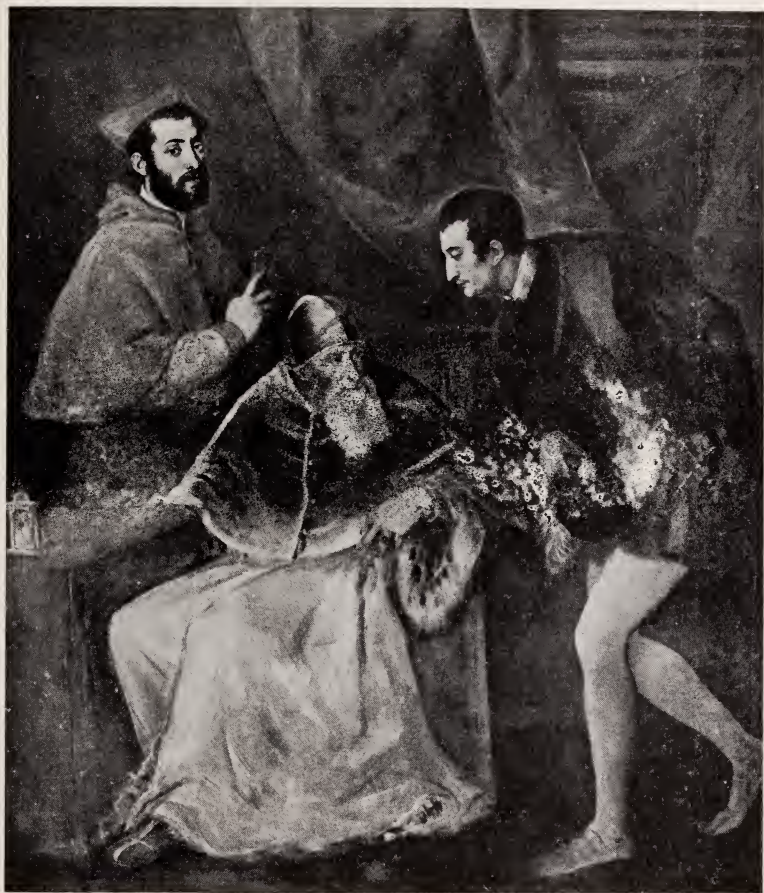



Fig. 167 — Museo Nazionale di Napoli. Tiziano: Ritratto di *Paolo III con i nepoti.* (Fot. Anderson).

del vecchio, a rendere l'astuto sguardo pungente, e poi scopre col sole le pieghe della mantellina amaranto svanito; modella appena la mano che esce dal grande involucro della pelliccia d'ermellino; a pennellate fulminee diffonde il sole sul camice di

raso bianco e vi riflette il rosseggiare del baldacchino, del tappeto, dell'abito cardinalizio di Alessandro Farnese. Il rosso trasuda da ogni cosa, anche dalla casacca scura, dalla pelliccia del

Fig. 168 — Galleria di Napoli.
Tiziano: Ritratto di *Pier Luigi Farnese.*
(Fot. Anderson).

cavaliere Ottavio. È il calore di Tiziano che scalda, impasta, avviva. Ma la luce inargenta i contorni; lampeggia sull'elsa di Ottavio; s'ingialla nel rosso della mantellina papale, nelle piume del berretto.

Ed ecco tutto l'ardore del rosso smorzarsi, estinguersi, il timbro affievolirsi, avvicinandosi al centro della scena, al Pon-

tefice, rudere umano incenerito dagli anni: la stessa luce d'argento che contorna la mantellina divien nivea, i bianchi azzurreggiano; il camauro stinto ha perduto il suo colore; il tono delle carni è pallido, fioco: tutto il centro di quella grotta affocata s'intirizzisce, come il sangue esausto nelle vene del vecchio alle soglie della tomba. Va spegnendosi il fuoco dei rossi; l'esile persona s'incurva, mucchietto di cenere che sta per crollare al suolo. Ma ancora arde una favilla di volontà nell'occhio lungimirante e acuto; tutta la vita della figura disfatta par si raccolga nello sforzo visivo dello sguardo.

Infine, raffigurando per la seconda volta *Pier Luigi Farnese* (fig. 168), il genio di Tiziano crea il più spettacoloso ritratto araldico che il mondo abbia mai veduto. Nessuna definizione di ambiente, ma vaste superfici cromatiche abbagliate: stendardo, volti, armature. Presso un alfiere che tiene il vessillo di Santa Madre Chiesa, sembra un gonfalone di vittoria Pier Luigi, l'eroe, che dal campo folgora i nemici. La stoffa rossa dello stendardo, spiegata dietro la testa irsuta, barbarica, prolunga nello spazio, oltre i nostri sguardi, la massa tortile della figura spianata dall'ombra.

Sanguigno, il condottiero fissa con occhio implacabile. È in armi, e la corazza dardeggia lampi, mentre la testa dell'alfiere s'addentra nell'ombra con l'elmo ageminato d'oro. Come il cielo al tramonto nel ritratto equestre di *Carlo V*, il rosso gonfalone crea l'atmosfera della battaglia intorno a Pier Luigi Farnese, che volge al nemico, in una luce di lampo, la testa di sparviero, i grandi occhi fulminei.

Anche quando dal campo del ritratto Tiziano passa alla pittura mitologica, dipingendo la *Danae* di Napoli (fig. 169) per il sensualismo di Ottavio Farnese, esorbita pienamente dallo scopo per immedesimarsi nella natura luminosa. Le carni della dea come la pioggia d'oro hanno una sola qualità, la luce: una luce greve dorata che costituisce lo spazio racchiuso nel quadro. La rosea iddia s'imbionda ai riflessi d'oro diffusi nell'atmosfera; nella maschera d'ombra che avvolge metà del volto traspaion le

chiome e la madreperla dell'occhio; anche la testa di Cupido (fig. 170) è oscurata dalla nuvola, e brillano in quell'ombra gli occhi accesi di subite luci. Immagini e atmosfera si scambiano

Fig. 169 — Galleria di Napoli. Tiziano: *Danae*. (Fot. Brogi).

riflessi, si compenetrano in una visione del mondo alleggerita e nobilitata dalla luce. [1]

* * *

L'impressione da Michelangelo è sempre evidente nelle tre tele della chiesa della Salute a Venezia; il *Sacrificio d'Abramo* (fig. 171),

---

[1] Circa al tempo in cui Tiziano dipinse la *Danae* di Napoli pensiamo risalga il *Tobiolo* della chiesa di San Marziale a Venezia, per la rotondità delle forme, il volger serpentino dei panneggi, la ricchezza del colore che si sgrana nell'oro. La composizione si svolge lungo la diagonale del quadro, che unisce alle immagini la massa scura dell'albero; e le grandi ali dell'angelo, tese in linea obliqua, l'ampia striscia bionda delle nuvole, criniera pregna d'oro solare nel cielo vespertino, guidano lo sguardo per una veloce discesa. Dell'albero non si vede la vetta tronca dalla cornice, come la punta delle grandi ali: ne risulta un effetto più rapido di movimento, come di corrente impetuosa, in accordo con la fiamma eroica che accende, sotto il vello leonino, la bella testa dell'angelo. Come nella *Danae*, il colore, perduta l'antica compattezza, brilla traverso il velo di un'atmosfera satura d'oro, e solo il vasetto di madreperla e le scaglie azzurrate del pesce splendono di luce argentina. S'indora alla luce e sanguina nell'ombra la tunica dell'Arcangelo, genio delle tempeste, dal volto angosciato e le chiome piene di fremiti; l'occhio brilla dietro un umido velo come di lacrime.

Fig. 170 — Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Alinari).

l'*Assassinio di Abele* (fig. 172), *Davide vincitore di Golia* (fig. 173), ove le forme s'inturgidano tra enfatici panneggi, e i corpi di Abele

Fig. 171 — Sagrestia di S. Maria della Salute, a Venezia.
Tiziano: *Sacrificio di Abramo.*
(Fot. Anderson).

e Caino si attorcono a spira nell'aria cupa, sotto la colonna tortile di fumo che si leva dall'ara. Ma nonostante lo sforzo delle pose, la gonfiezza delle masse, lo studio palese di *macchina,* la visione tizianesca si attua anche qui soprattutto nella luce, che smorza

il colore e sprizza a lampi, a barbagli, scroscia a torrenti, dai fumidi cieli.

Nel tempo in cui Tiziano dipingeva il soffitto della sagrestia annessa alla chiesa veneziana di Santa Maria della Salute,

Fig. 172 — Sagrestia di S. Maria della Salute, a Venezia.
Tiziano: *Caino uccide Abele.*
(Fot. Anderson).

rievocando le grandi masse e le tortili composizioni michelangiolesche, eseguì anche un quadro, oggi annerito, che porta, nella Galleria Pitti, il nome di Andrea Schiavone. Figura *Sansone che uccide il Filisteo,* in un vasto scenario di bosco e di

montagne (fig. 174). L'ombra degli alberi, cupa, incupita anche dal tempo, si squarcia per lasciar valico alla luce di un cielo ardente invaso da fiotti di nuvole di un caldo biancore; e da

Fig. 173 — Sagrestia di S. Maria della Salute, a Venezia.
Tiziano: *David e Golia.*
(Fot. Anderson).

quel fondo, che irradia riflessi argentei sul corpo del caduto, si stacca, in un'ombra di fuoco, la massa enorme dislocata del torso di Sansone. Torreggia la mole michelangiolesca, controluce, in un soffocato ardore d'incendio, tra la fiamma argentea del cielo e dell'uomo atterrato: e in questo contrasto di toni, come nelle carni del gigante intrise d'oro, e nelle mani del Fi-

listeo, morbide, vaporose, modellate in un plasma di luce, è tutto lo spirito dell'arte di Tiziano. La terra è avvolta da

Fig. 174 — Galleria Pitti. Tiziano: *Sansone uccide un Filisteo.*

un'ombra fulva, e il drappo color di ruggine che s'aggira intorno ai fianchi di Sansone, s'intona a tutto quell'ardore: il moto dei muscoli, ispirato dalle forme michelangiolesche, divien fluido come guizzo di luce che si propaghi sotto l'epidermide argentea del Filisteo. E se il fogliame a destra, per l'ombra cresciuta, s'intaglia troppo crudamente nel chiaror del cielo,

la massa degli alberi in distanza sembra disfarsi nell'oro delle atmosfere di Tiziano, e la morbida ricchezza del suo colore appare intatta nella cerva ai piedi dell'albero, in una breve radura corsa da un fiotto di luce, come rivo d'oro ove si sciolga la biondezza del manto. Basterebbe quel meraviglioso brano dell'opera oscurata a rivelarci Tiziano.

* * *

Del 1548 è il ritratto di *Carlo V* nella Galleria di Monaco, (fig. 175). Siede l'Imperatore in una loggia, sullo sfondo di una colonna e di un broccato, in una poltrona di velluto rosso. Finita la tumultuosa giornata, raccolto nel silenzio, sente il suo regale isolamento, la sua deserta tristezza.

Siede solo davanti a se stesso, solo accanto al suo specchio: il cielo al tramonto, la campagna autunnale. Il fasto del paese, il fasto dell'ambiente, si colorano di malinconia: e la posa rigida dell'Imperatore, che riecheggia nelle sagome del pilastro e della colonna interrotti, mette in risalto la insondabile tristezza dello sguardo. Forse in nessuna altra opera Tiziano, grande creatore di apparati e di tipi, svelò l'essere intimo dei suoi personaggi con tanta sublime penetrazione.

Il tappeto rosso squillante è il solo grido di colore in questo quadro dai toni bassi, pallidi, spettrali. Anche il rosso della poltrona sbiadisce nel viola con luci d'argento. E l'oro del broccato è fioco, spento, in armonia col pallore del volto esangue. Un barlume cinereo raggiunge lo stilobate dal cielo screziato di brume multicolori — lilla biondo grigio — nel tramonto di un giorno umido e tempestoso. Il paese, definito nelle opere giovanili, ora, sommerso nell'atmosfera, si fonde col cielo in un fluttuar di vapori: regno di fantasia, triste nella sua ricchezza come l'immagine imperiale nel suo ambiente dorato.

Il colore, traverso le più ricche mistioni di note policrome, si riduce a due note fondamentali, in contrasto: grigio e rosso, il rosso del tappeto, rosso di sangue rappreso, rosso che grida, e un tono grigio sfumato dal biondo al cinereo, morente. Dalla

Fig. 175 — Galleria di Monaco. Tiziano: Ritratto di *Carlo V*.
(Fot. Hanfstaengl).

violenza di quel contrasto scaturisce il dramma della vita di Carlo V nella immortale pagina di Tiziano.

Invece, dipingendo *Carlo V alla battaglia di Mühlberg* (fig. 176),

Fig. 176 — Galleria del Prado a Madrid.
Tiziano: Ritratto di *Carlo V alla battaglia di Mühlberg.*
(Fot. Anderson).

il Vecellio evoca un fantasma eroico immerso in una luce di sangue. Avanza il nero cavallo con fornimenti d'argento e d'oro e con un gran pennacchio rosso. Il pallido Imperatore,

in corazza d'argento e cimiero di penne sanguigne, guarda fisso dinanzi a sè, tenendo in pugno la lancia che s'appunta al nemico.

Carlo V ha oltrepassata la boscaglia; inoltra sul prato già coperto dalle ombre della sera ; sembra irrigidirsi sul cavallo, sulla gualdrappa spiegata a festoni, come ala di rubeo vampiro. Il sole è calato all'orizzonte ; è l'ora del tramonto, e tante giovinezze umane hanno detto per il Monarca addio alla vita. Sul campo è il silenzio, ma di lontano forse giungon le roche voci a dir Ave al tristo imperatore. Un pallor mortale ne copre il volto : è la sera, la notte che avanza, con quelle voci funebri, quel murmure della morte. Gli ultimi fuochi del giorno mandan riverberi sulla corazza del duce e schiarano la terrea faccia. S'impenna il cavallo nero; inarca il collo e l'irta criniera; ricalcitra alla sorda minaccia di quel cielo chiuso.

Tiziano ebbe davanti *Il Cavaliere della Morte* di Alberto Dürer. Qui non circondano il Cavaliere spettri e demoni, ma sembra che debbano uscire di tra i rami della boscaglia, dai cespugli, dall'azzurro che si spegne.

* * *

L'atmosfera triste che avvolge la visione di *Carlo V a cavallo* nel ritratto del Prado vela anche la scena di sensualità e d'amore nel quadro della stessa Galleria raffigurante *Venere e il Suonatore d'organo* (fig. 177). Distesa sul letto come nel quadro Uffizî, la biondissima dea giocherella distratta con un cagnolo; il Suonatore, con le mani sulla tastiera, si volge e vede la personificazione dell'armonia in Venere, personificazione dell'amore e della vita. L'organo e le tende isolano l'alcova dal paesaggio che s'apre silente e malinconico sotto un torbido cielo, tra filari di cipressi. Le ultime luci del giorno schiarano l'orizzonte, ma sulla terra scende con l'ombra il sopore notturno, illanguidendo di voluttà gli occhi di Venere e del musico : gli sprazzi di sole, che abbagliavano vaste zone cromatiche nelle primitive opere di Tiziano, si mutano in tremolii sempre più fievoli, sempre più radi quanto più lo sguardo si

dilunga per la veduta campestre, verso l'orizzonte profondo. Non il pieno sole, il clamor della gioia, domina, ma un'atmosfera velata e morbida, dove la luce, che sembra splendere dietro lievi cortine di nuvole, infonde alle cose un senso di raccoglimento e d'abbandono.

Sulla coltre violacea risaltano il bianco vellutato del nudo, la rosea trasparenza della mano; e l'opalina luce dei guanciali

Fig. 177 — Museo del Prado. Tiziano: *Venere e il Suonatore d'organo.* (Fot. Anderson).

dà risalto alla biondezza del volto, dipinto con una pennellata delicatissima, ariosa. La veste gialla, il bosso dell'organo, circondano di un'atmosfera calda il Suonatore; mano e volto sono intrisi di atomi d'oro. Le luci che convergono al centro dell'organo traducono nel loro squillo l'impressione stessa del suono, e si smorzano lontano nel murmure degli zampilli di una fonte, nelle vene esili dei tronchi sotto un velario di nuvole.

Molte repliche sono sparse in Europa dell'opera di Tiziano: la migliore è nella Galleria di Berlino. In altre si nota la collaborazione di bottega, ad esempio nel quadro appeso alle pareti della stessa grande sala del Prado (fig. 178), ove è il capola-

voro citato. Un Amoretto sostituisce nella replica il cagnolino; due amanti passeggiano nel viale, abbracciati.

Ma nel prototipo i toni, anche delle carni, sono più acquei, velati ; la luce è assopita da una grigia cortina di nuvole, e l'ombra cala funebre sugli alberi, sulla campagna attristata da un velo di pioggia, dall'umido velo che infonde splendore

Fig. 178 — Museo del Prado: *Venere e il Suonatore d'organo.* (Fot. Anderson).

al corpo, al volto di Venere. Nella replica, il cielo fiammeggia, il paese è ridente ; nel prototipo, l'atmosfera allevia il colore, gli infonde spiritualità, avvolgendolo di vapori. La natura triste, il cielo gravido di pioggia, la terra che la sera imminente avvolge di mistero e come d'angoscia, trasfigurano la scena di passione. E il colore, nell'ombra ardente, non è più che un tremolìo di soffocati lumi d'oro.

* * *

La potenza idealizzatrice dell'ombra, che è principio di vita ai ritratti di questo periodo dell'arte tizianesca, vien meno al ritratto di *Lavinia* (fig. 179), dipinto verso il 1550. Ciò che

importa al Pittore di mettere in evidenza nel quadro di Berlino è la bellezza, la gioventù, la ricchezza della figlia, che sullo sfondo montano del Cadore avanza, innalzando come voto,

Fig. 179 — Galleria di Berlino. Tiziano: Ritratto di *Lavinia*. (Fot. Hanfstaengl).

sopra un vassoio d'argento, frutta e fiori, simboli del suo rigoglìo e del suo splendore. Vista di tre quarti, volge il capo a sinistra, come a cercar lo specchio degli occhi paterni. Con gli occhi a mandorla, con le tumide labbra, la bionda fanciulla, adorna di rasi e di perle, si volge e sospira. Frutta e fiori le augura il padre, frutta e fiori alla figlia canefora. Il cedro nella fruttiera inizia la scala del biondo, che s'accende nelle carni so-

leggiate, nel broccato d'oro delle vesti, e manda riverberi sul baldacchino rosso. Il paese è già nell'ombra, ma la figura raccoglie l'oro del sole.

Circa lo stesso tempo, nell'*Autoritratto* di Berlino (fig. 180),

Fig. 180 — Galleria di Berlino. Tiziano: *Autoritratto*.
(Fot. Hanfstaengl).

Tiziano mira all'energia della massa uscente dall'ombra nella veste d'argento. Sopra un fondo verdastro, spicca la testa accesa da un ultimo fuoco. Tutto il calore del quadro, tutta la forza, è nella testa di vecchio, sulla quale sembra passar una vampa, in contrasto coi tocchi d'argento sulla seta madreper-

lacea della veste e i chiarori lunari che strisciano sul tappeto. Mentre è curata la determinazione della testa e dell'intera massa del busto, le mani sono appena indicate, e appena ne è dederminato il gesto.

Poggia il Grande una mano sopra un tavolo, l'altra sopra

Fig. 181 — Museo del Louvre.
Tiziano: Ritratto di *Gentiluomo*.
(Fot. Alinari).

un ginocchio, e alza il capo, e guarda come scosso da un rumore. Lo sguardo è intento; la posa quasi di sfida. « Perchè mi turbate? Chi siete? Che volete? Io sono Tiziano Vecellio, vecchio, pieno di forza, di ardore, vittorioso del tempo. Penso alle visioni multicolori della vita ».

* * *

Dipinto invece in un'atmosfera d'ombra e di tristezza il pensoso *Gentiluomo* del Louvre (fig. 181), una delle sue maggiori creazioni luministiche, il Vecellio ritrae, nel quadro del Prado,

Fig. 182 — Museo del Prado. Tiziano: Ritratto di *Filippo II.* (Fot. Anderson).

Filippo II (fig. 182) esangue e gracile, tra i fulgori della corazza d'argento a fregi d'oro, delle calze di raso niveo. Tutta l'arte di Tiziano è volta qui a magnificare il potente col lusso più raro: le armi uscite da una bottega d'orafo, la seta, il raso, il velluto

Fig. 183 — Galleria del Prado.
Tiziano: Ritratto d'*Isabella di Portogallc.*
(Fot. Anderson).

tessuti da Aracne, le penne rapite a uccelli paradisiaci: tutto è fresco, argenteo, puro, splendente; tutto rispecchia eleganza, finezza di re: la fulgida armatura si fa tenue, delicata, perchè la sopporti quella gracile vita. L'ombra circola attorno al centro splendente, e la luce dà fulgore, fascino, ricchezza, alla figura

molle nonostante l'abbigliamento di guerra. Le fate hanno vestito il semidio: la natura non gli ha dato lineamenti belli, ma l'arte gli dona bellezza. Tutto quel che tocca, che lo veste, che l'attornia, emana luce.

Fiore cresciuto nelle serre imperiali di Castiglia, *Isabella di Portogallo,* nel ritratto del Prado (figg. 183-184), ha poco sangue,

Fig. 184 — Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Anderson).

carni scolorite sotto il biondo acceso della chioma. I capelli formano un casco d'oro all'anemica Imperatrice; le perle degli orecchini e della collana prendon luce dal volto bianco, appena tocco di porpora sulle guance; la camicia filigranata d'oro richiama la cera del volto smagrito. E la veste di seta, di un rosa, tenue, smorto, che nella luce svanisce, s'intona alla persona debole; ma ecco la Corte a metterle una sopravveste di velluto amaranto, a grandi zone trapunte d'oro e di perle, eccola sten-

dere dietro la testa delicata un baldacchino rosso svanito, con aquile imperiali. Tiene un libro d'oro nella sinistra, la pallida regina; lascia cadere in abbandono la destra.

S'apre la finestra: è l'aurora, è il mattino di Isabella in

Fig. 185 — Galleria Pitti.
Tiziano: Ritratto di *Ippolito Riminaldi*.
(Fot. Brogi).

maestà. L'Imperatrice si schiude, bianco convolvulo, alla prima luce del giorno. Nella veste di lusso bizantino, stillante di perle come di gocce di rugiada, che pensa la debole donna imperiale? Dietro i monti si alza il sole tra fredde nubi, e una luce fredda s'indora nei capelli e sulle stoffe; sorride tenue sul volto d'Isabella, d'un sorriso stanco.

Il fondo è solo aria e penombra dietro l'immagine del così detto *Inglese* (figg. 185-186), forse Ippolito Riminaldi, tra i capolavori di Tiziano. L'abito, che nei ritratti imperiali contribuiva alla pompa della figura, qui si spiana, ombra nera nell'ambiente vaporoso; e il fondo mette come una nebbia d'alone intorno alla testa pallida, che assorbe nelle carni sfumate, negli

Fig. 186 — Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Brogi).

occhi di perla, acuti, lincei, tutta la luce di quell'atmosfera grigia. La virtù pittorica giunge ancora più in là che nei ritratti precedenti, suscitando dalla caligine del fondo, con gradazioni musicali di tono, il volto nebuloso, l'umida luce dell'iride. L'esuberanza di vita, la massa imponente, il colore fastoso dei ritratti giorgioneschi di Tiziano, son superati per darci un'apparizione immobile di raffinato superuomo col mezzo di un'atmosfera fredda e trasparente. La ricchezza non è qui nelle vesti suntuose,

nelle gemme splendenti: è nella stessa preziosa sostanza di luce che forma le carni, gli occhi umidi e limpidi.[1]

Di una simile atmosfera si vale Tiziano nel dipingere l'*Ultima*

Fig. 187 — Galleria Lazzaroni, a Roma.
Tiziano: Ritratto d'*Ippolito Riminaldi*.

Cena del Palazzo Ducale d'Urbino (fig. 189). Le immagini mancano di nobiltà nei grossi panni, nei gesti enfatici; ma la nebbia

---

[1] Più tardo è un ritratto dello stesso personaggio nella Raccolta Lazzaroni (fig. 187), ove Tiziano ha ricordato l'opera precedente, mostrandoci il Riminaldi in veste nera, un po' più volto a destra, e aggiungendo alla figura, idealmente campita in un fondo atmosferico a Firenze, un parapetto con libri. Le proporzioni sono più allungate, l'aspetto men giovanile, ma il

di luce che dall'aperto penetra nella sala, attenuandosi traverso un complesso meccanismo di finestre annicchiate e di grossi pilastri, sublima esseri e cose con la sua essenza divinizzatrice. Cristo solleva una mano con l'ostia sacra: gli Apostoli si agitano commossi intorno alla mensa: e il sacro mistero s'annuncia in quel pulviscolo di sole che annebbia e allontana dai nostri occhi

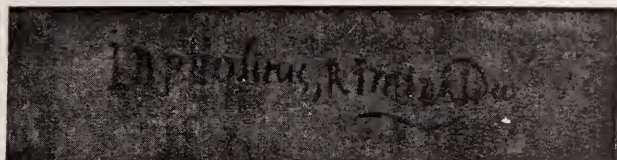



Fig. 188 — Raccolta Lazzaroni, Roma.
Scritta nel verso del ritratto di *Ippolito Riminaldi.*

il tempio di là dalla finestra, e circola nell'ombra della stanza, intorno alle immagini oscurate dall'ombra del dubbio. Finchè gli Apostoli accanto alla finestra svaniscono nella caligine, masse nebulose come le ultime forme apparse agli occhi di Tiziano, la *Madonna* Mond, l'*Autoritratto* del Prado. [1]

* * *

Mentre nella *Cena* e nel ritratto dell'*Inglese* il colore s'abbassa, si smorza, vinto dall'effetto di luce, nella *Venere allo specchio* della Galleria di Leningrado (fig. 191), e in altre opere di soggetto mitologico, la luce mira soprattutto a render più intenso e splendente il colore. Un Cupido sostiene lo specchio davanti a Venere, che vi si contempla drappeggiandosi nel manto di fuoco, tra una coltre a righe bianco oro e verde oro e un baldacchino di velluto verde; un altro Amoretto porge di slancio

---

volto è ancora plasmato in una sostanza lieve ariosa, che sembra prender luce dai chiari occhi di perla. Dietro la tela leggesi: *Inppolitus Riminaldus* (fig. 188).

[1] Contrasta con questa visione atmosferica della forma, che è il più chiaro preludio alla tarda maniera del Pittore, l'altra opera dipinta per la cappella del Palazzo Ducale d'Urbino, il *Cristo risorto* (fig. 190). L'ombra del dubbio avvolge la *Cena;* una fanfara di luci squillanti celebra il trionfo sulla morte. E l'ombra che sgrana le forme fa sembrare il primo quadro assai più tarda opera del Pittore.

Fig. 189 — Palazzo Ducal di Urbino. Tiziano: L'*Ultima Cena*.
(Fot. Anderson).

Fig. 190 — Palazzo Ducale d'Urbino. Tiziano: *Cristo risorto.*
(Fot. Anderson).

un diadema di fiori, corona di bellezza alla dea. Tema del quadro è il contrasto fra la bionda luminosità delle carni e l'ombra

Fig. 191 — Romitaggio di Leningrado. Tiziano: *Venere allo specchio.* (Fot. Hanfstaengl).

greve dei velluti, in cui lampeggiano sprizzi di fuoco, ardon scintille gemmate. Da quell'ombra, come da una calda grotta, escono il biondo nudo, il volto acceso sotto la chioma d'oro

freddo: il rosa delle dita splende sulla bianchezza soffice della mano e del seno. Affaccendati, presi da entusiasmo, gli Amori, paggetti di Venere, porgon corone alla bella; reggon lo specchio in cui si riflette, più mossa e brillante, la visione di luce. E tornano a dilatarsi come nelle prime opere di Tiziano le zone cromatiche per celebrare nella incomparabile magnificenza del tono il trionfo di Venere, dea di bellezza.

Il quadro della Galleria di Cassel (fig. 192), raffigurante *Giovanni Francesco d'Acquaviva duca d'Atri,* è un nuovo superbo esempio di ritratto impresa. In uno scenario teatrale di cielo e di monti, s'innalza il gentiluomo, una mano sul fianco, l'altra sulla lancia che traversa in altezza tutto il campo del quadro; e il suo piglio spavaldo riceve l'ultimo tocco dal berretto di sbieco e dalla piuma rossa a cresta di gallo. Un cane s'aggira lento, a passo pesante, attorno il personaggio, e un delizioso Amorino, urtato dalla lancia, tentenna guardando con occhio stupefatto il cavaliere in vesti fiammee, che il Pittore scenografo ci descrive con tocchi sfavillanti di brio caricaturale. La figura, non immersa nell'atmosfera ma ritagliata sul fondo pittoresco di cielo nubiloso e di acque e monti disfatti da luce, è una sorprendente eccezione in questo periodo dell'arte tizianesca. Tutto deve servire al risalto del personaggio nel vasto cartello-impresa, e come egli è una spettacolosa comparsa nella sua squillante gamma di rossi, così paese e cielo compongono uno scenario teatrale, posticcio, dove anche il movimento del gran velo di nuvole si mette all'unisono con la posa arrogante del capo e col pennacchio della grossa piuma.

Nel grande quadro del Prado, la *Gloria* (fig. 193), l'effetto scenografico dà quasi le vertigini. È una composizione di corte, l'apoteosi della famiglia di Carlo V portata da angeli verso la Trinità, e Tiziano la celebra con squilli trionfali di sole. Due note di colore dominano, biondo e azzurro, il biondo della luce, che scroscia dall'alto a torrenti, con la colomba; l'azzurro del cielo, che riecheggia ovunque, dai manti cilestri di Cristo e dell'Eterno al manto turchino della Vergine, alle vesti dei

Fig. 192 — Galleria di Cassel.
Tiziano: Ritratto di *Giovanni Francesco d'Acquaviva.*
(Fot. Braun).

Fig. 193 — Museo del Prado. Tiziano: *La Trinità.*
(Fot. Anderson).

Santi, alle ali angeliche. Sprazzi di sole trafiggon le nubi e formano i raggi della gran ruota di Beati, che sembrano prendere d'assalto il cielo sollevando verso la Trinità i loro simboli con uno slancio non immemore del *Giudizio* michelangiolesco. Splendono le carni plasmate d'oro solare, sfavillan le chiome, cangiano

Fig. 194 — Museo Wallace, a Londra. Tiziano: *Perseo libera Andromeda.*

i colori nel violento raggiar di luci, mentre la Vergine sola, chiusa nel manto per sottrarsi a quello sfarzo e a quel clamore, chiusa nel velo della sua umiltà, inoltra verso il gruppo divino.

E tace d'un tratto, con l'immagine raccolta, tutto il frastuono, tutto il grido di luci verso l'Empireo.

* * *

L'ombra torna ad avere il predominio, e in essa a sgranarsi e alleggerirsi il colore, nel quadro di *Perseo che libera Andromeda,* del Museo Wallace di Londra (fig. 194). Il cielo fumiga, come le

acque agitate dalla furia del mostro, e la fiamma del sole, che scende verso l'orizzonte a gradi, a scaglioni, precede l'eroe acceso dai bagliori della veste rosso oro e della gonnella aurea, come nugolo dai riflessi di un tramonto rovente. Spicca sull'ombra il corpo bianco argento di Andromeda, imporporato dal sole nel volto, sospeso con tanta leggerezza alle catene che

Fig. 195 — Galleria del Prado. Tiziano: *Danae*.
(Fot. Anderson).

sembra stia per involarsi da terra. Il colore estinto, la luce che traversa di bagliori l'aer torbido, evocano gli effetti fiabeschi di Jacopo Tintoretto.

Nella *Danae* di Madrid (figg. 195-196), replica libera della precedente di Napoli, la luce respinge l'ombra, erompendo con impeto di razzi dal velluto della nuvola che cela Giove. L'ombra s'accorcia, si restringe, s'apre un valico di tenebre fra il corpo radioso di Danae e il torrente aureo che scroscia dall'alto. Tutto il fuoco di un torrido messidoro nel nembo lacerato d'improvviso, tutta la calma di un'estatica pace nella bionda iddia che trae vita da quel fulgore. Par si spalanchi il padiglione di

velluto entro cui si stendono, in una conca di luce, le coltri d'argento e il roseo corpo di Danae, mentre la figura della servente, a contrasto, sembra scaturire dal cozzo di tenebre e lampi, in quel cielo d'uragano. La *Venere* degli Uffizî, in tutta la pompa dell'oro tizianesco, era un ritratto di bella donna sensuale e civettuola; la *Danae,* in posa affine, con lo stesso cagnolo accanto, presso la volgare vecchia raccoglitrice di monete,

Fig. 196. — Particolare della *Danae.*
(Fot. Anderson).

è la dea trasfigurata dall'essenza eterea della luce. Il bel corpo è formato di sostanza immateriale, e tutto quel che lo tocca è splendore: il ruscello argenteo dei lini, la matassa d'oro del cagnolo, la seta dei guanciali. L'arte di Tiziano pittor della luce non fu mai più grande che in questa evocazione di forma raggiante nell'ombra. Anche l'imprimitura è leggerissima; trasparente nella sua morbida grana, il colore.

Il quadro, come quelli di *Venere allo specchio* e di *Venere e il Suonatore d'organo,* tanto soddisfece il Vecellio che egli ne diffuse repliche libere, una, nella Galleria di Vienna, prossima (fig. 197), ma di grado inferiore, a quella di Madrid. Ivi il contrasto fra la nube

tempestosa e la calma solare della forma diminuisce, e l'oro della nuvola si diffonde in nebbie di velluto. Il baldacchino del letto, di un rosa svanito, nell'addentrarsi si fa scuro, e riceve la bella testa sospirosa di Danae, per metà ombrata, così che la sclerotica dell'occhio risplende, e i capelli d'oro s'avvivano.

Fig. 197 — Galleria di Vienna. Tiziano: *Danae*.
(Fot. Hanfstaengl).

Nella seconda replica, a Leningrado (fig. 198), opera di bottega, gli effetti sono smorzati; il baldacchino ricade floscio: i valori di tono son lontani dalla meravigliosa giustezza del prototipo. Tuttavia il raggio della luce tizianesca splende ancora sul volto della dea.

Prossimo di tempo alla *Danae* è l'ovato della Galleria di Monaco, *Giove e Antiope* (fig. 199), ritenuto del Veronese, forse appunto per la bella novità decorativa. Ma la composizione

stessa delle morbide forme, che si abbandonano entro la curva della cornice e si fondono una nell'altra, è lontana dalle composizioni a piani sfaccettati, a cartocci brillanti, che nell'arte di Paolo riflettono la fantasia di un raffinato decoratore e anticipano i frastagli settecenteschi. Qui il morbido pennello forma le masse a larghe indolenti ondulazioni, in un'atmosfera calda e quasi madida di luce. E quella luce, sui due volti accostati, al

Fig. 198 — Galleria di Leningrado. Bottega di Tiziano: Replica della *Danae*. (Fot. Hanfstaengl).

centro della tela, si trasforma nel sorriso tizianesco denso di sensuale dolcezza, ignoto alla serena indifferenza di Paolo per ciò che esprime passione, nella gioia e nel dolore.

Il quadro è dipinto sulla tela spigata, direttamente, senza imprimitura, e serba intatti la trasparenza e il calore del pennello tizianesco nella *Danae*. Il contrasto tra la mota aurea che nel quadro di Vienna impasta la servente sotto la pioggia d'oro, e la diafana e calda bianchezza della ninfa, si ripete qui fra Antiope e il fauno; in entrambe le opere, una mascheretta d'ombra, idealmente lieve, cala a metà del volto, attorno l'umido splendore dell'occhio.

Il Correggio, colorendo il quadro del Louvre, pone la ninfa spiata dal satiro in un vasto scenario di bosco parato d'oro dall'autunno; Tiziano stesso, nel dipingere la sua prima Antiope,

Fig. 199 — Galleria di Monaco di Baviera. Tiziano: *Giove e Antiope.*

figurava un bosco popolato di pastori, un Amoretto arciere intento a scoccar frecce sulla ninfa sorpresa dal satiro; nel quadro di Monaco, invece, richiamano le vicende degli amori di Giove soltanto le due orecchie faunesche e i due cornetti, che ripetono,

con i dentini aguzzi fra le labbra schiuse della donna, con i pendenti di perle e la sclerotica dell'occhio, il trillo d'argento caro al Vecellio.

Lasciato il mondo della mitologia, Tiziano dice una frase di un canto d'amore, colta a volo: trasforma il suo quadro in un

Fig. 200 — Galleria del Prado. Tiziano: *Addolorata*.
(Fot. Anderson).

sorriso di umanità felice; presenta due busti racchiusi nello spazio di un breve ovato, come un frammento di scena amorosa riflessa dalla velata superficie di uno specchio, nell'intimità di un'alcova. Un raggio di sole cade in un caldo nido di guanciali e di stoffe, svelando ai nostri occhi la diafana Antiope, la perla.

L'ombra, vinta da luce nell'ovato di Monaco, domina nell'*Addolorata* del Prado (fig. 200), che protende dalla nebbia grigia

del fondo il volto affilato, nel suo aureo pallore. Anche il rosso della veste si estingue nel viola; anche le labbra diventan morelle; solo il manto turchino rompe la voce lamentevole del colore fioco, morente. Finchè *Cristo che appare alla Madre*, nel

Fig. 201 — Galleria del Prado. Tiziano: *Prometeo*.
(Fot. Anderson).

quadro di Meldole, si presenta come una visione, davvero ultraterrena, di forme sommerse nei fiotti della luce e dell'ombra.

* * *

Prometeo e *Sisifo*, sole rimaste delle quattro tele inviate in Ispagna nel 1556, ricordano il periodo di tendenza michelangiolesca per l'eroico atletismo delle forme, ora avvolte in un'atmo-

sfera più cupa e tempestosa. L'enorme corpo di *Prometeo* (fig. 201), massa di fango e d'oro; la roccia coperta dal drappo di un rosso svanito, di un oro sanguigno, il negro avvoltoio, roteano, tragico

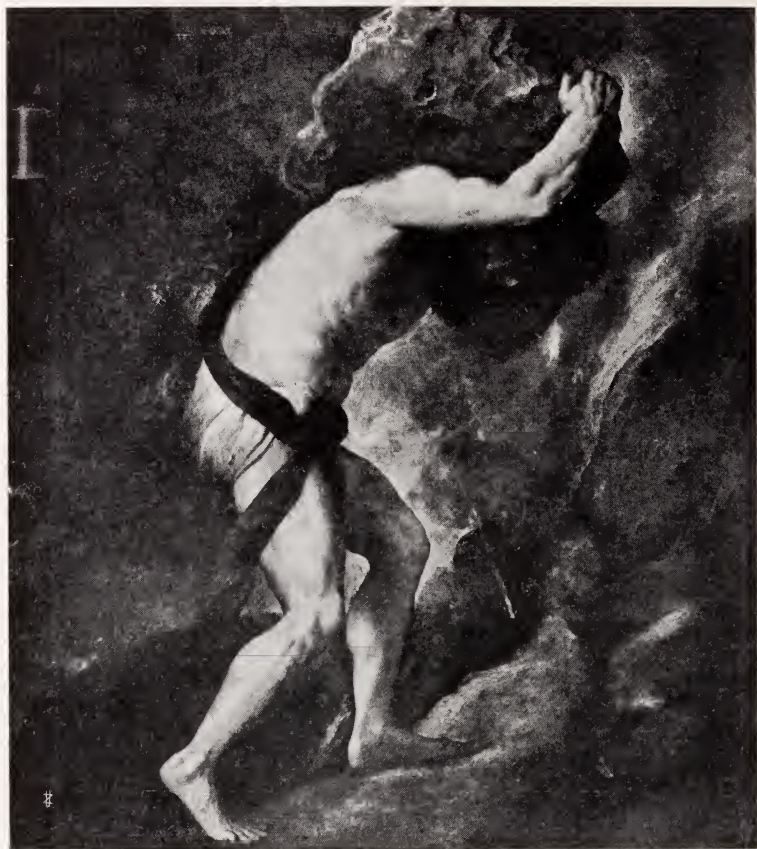



Fig. 202 — Galleria del Prado. Tiziano: *Sisifo* (Fot. Anderson).

vortice, nell'aria tempestosa. Anche i monconi del ceppo prendon fuoco in quell'aria fosca e ardente: le catene, l'occhio dell'avvoltoio, l'occhio del serpe, mandan faville. Una forza vulcanica sconvolge la terra, trascina il gigante in catene, coi muscoli gonfi dalla inutile lotta, eroe non vinto, in un'atmosfera di fuoco.

Più s'addensa l'ombra nella grande tela di *Sisifo* (fig. 202). Le fiamme d'Averno sembran salire dal suolo, su per la roccia già avvolta di tenebre, su per il corpo del curvo gigante. La groppa della montagna, le nuvole, l'alta figura, compongono il quadro di notte e di fuoco.

Ancora un effetto simile di tragica scenografia nel *San Girolamo* (fig. 203) di Brera, ove i cunei di roccia e la figura del vecchio si dispongono in tante linee parallele al pendìo scosceso del monte, e questo, come nel *Sisifo* del Prado, segue la diagonale del quadro. Un senso epico di lotta scaturisce dalla opposta direzione delle luci, scroscianti col fragor di un torrente dalla vetta della montagna, dietro l'ombra del bosco, per ascender fulminee lungo il corpo del Santo, che sembra dar l'assalto alle ripide scogliere dominate dalla croce. E i rami secchi della boscaglia, l'arido corpo del penitente, la barba selvosa, prendon fuoco alle luci dell'uragano.

Nel Museo di Bayonne è uno studio di quadro (fig. 204) che riuniva le immagini dei Santi banditori della parola di Dio dal deserto: il *Battista* e *Girolamo*, opera contemporanea al quadro di Brera. Il pittore, abbozzato un viluppo d'alberi, figura, a destra, il Santo eremita seduto, con le braccia in croce, quasi affascinato dal Crocefisso; a sinistra, in ginocchio, il Battista col viso contratto rivolto al cielo, gli occhi appuntati da spasimo, il manto sbattuto dietro le spalle dal vento. Come nel quadro di Brera, gli alberi giganti propagano il grido di strazio delle figure sperdute nella tempesta: e il tratto a penna, che affonda in un'ombra di spasimo gli occhi del Battista, tortura i tronchi attorti in una agonia violenta, in un'espressione di spasimo fisico che non ha l'eguale neppure nei tragici alberi del *San Girolamo*.

Ed ecco apparire la *Santa Margherita* del Prado (fig. 205), in un vasto scenario di scogliere, di cielo e di mare, nell'atmosfera densa e turbinosa delle opere tarde di Tiziano, sempre più densa e sempre più fusa con esse nell'avanzar del tempo. Le braccia a ruota, l'arco del corpo, fan della Santa il centro di

Fig. 203 — Galleria di Brera, a Milano. Tiziano: *San Girolamo* (Fot. Anderson).

un vortice aereo, da cui la veste trae il tono verde oro prediletto dal vecchio pittore, nota fondamentale della *Sapienza* di palazzo Venezia come dell'ultima opera, la *Deposizione* dell'Accademia. Quel verde si diffonde con la nota fulva del drago

Fig. 204 — Museo di Bayonne.
Tiziano: Disegno del *Battista* e di *San Girolamo*.

nell'atmosfera grigia che avvolge il paese. La luce del giorno è quasi spenta; e le case lontane di Venezia, di là da uno specchio verde di mare, fumigano come i resti di un rogo semispento e lontano. La Santa, affascinata dal mostro, rotea al centro di un mulinello, nel paese burrascoso.

Fig. 205 — Galleria del Prado. Tiziano: *Santa Margherita.*
(Fot. Anderson).

Le ombre s'addensano nel *Martirio di San Lorenzo* (fig. 206), (chiesa dei Gesuiti a Venezia), allucinante visione di bagliori nella

Fig. 206 — Chiesa dei Gesuiti, a Venezia. Tiziano: *Martirio di San Lorenzo*. (Fot. Anderson).

notte: di loggiati che dagli intercolunni irradiano fiamme, di statue galleggianti in un fluido di tenebre, di umane forme, che s'agitano nell'ombra per lasciar emergere all'improvviso chiaror

di un rogo il Martire e gli aguzzini. Scoppi di luce e diffuse chiarità alonari compongono uno dei più potenti notturni di Tiziano.

L'ombra densa nel quadro di *San Lorenzo* è lacerata da continui lampeggiamenti nei due quadri gemelli di casa Bridgewater

Fig. 207 — Bridgewater House, a Londra. Tiziano: *Diana e Calisto.*

a Londra: *Diana e Calisto, Diana e Atteone.* I corpi delle ninfe, nudi, allungati secondo il modulo di eleganze diffuso dal Parmigianino e dal Bronzino, si plasmano in un'atmosfera estiva, greve, satura di vapori d'oro, che dà volume e splendore alle forme.

Nel primo quadro (fig. 207), due gruppi si fronteggiano: Diana tra le ninfe che sembrano portarla in trionfo, e Calisto svelata dalle compagne; sopra un pilastro si vede un putto con anfora; sul cielo infocato, chiome d'alberi e drappi grondanti. I corpi

son fulvi, fusi in oro e bronzo; anche il baldacchino giallo, dietro la dea, rosseggia nell'ombra. Sotto la canicola stanno i bei gruppi di ninfe arsi dal sole; e l'ombra sfiora come velo d'acqua Calisto, mentre sul cielo sfumato di bianco, di rosa e d'oro, il putto

Fig. 208 — Bridgewater House, a Londra.
Tiziano: *Diana spiata da Atteone.*

della fontana sembra una bolla di luce; una bionda nuvola accesa di sole.

Riflessi e ombre lottano equilibrandosi entro un'atmosfera madida di vapori anche nel quadro raffigurante *Diana spiata da Atteone* (fig. 208). Una serva mora veste la dea, ripetendo l'opposizione di bianco a nero cara a tutti i grandi pittori, da Piero della Francesca a Manet; l'ombra dell'arcata, cupa sulla torrida caligine del cielo, gioca, tra fiotti di sole, sui corpi delle

ninfe, molli, sgranati, come disfatti dall'atmosfera ardente. E il mazzo fiammeo degli alberi, il pilastro a larghi macigni, l'arcone cupo e il drappo sventolante, compongono, a due secoli di distanza, una scenografia piranesiana, una veduta classica dove luce e ombra sono i principali attori.

Con le due tele di Bridgewater House forma quasi gruppo l'*Orfeo* (fig. 209), attribuito al Padovanino, oscurato nel fondo e un po' guasto, ma così fulgido nell'oro delle carni, così morbido nel modellato da rivelar chiara la sua origine dallo stesso Tiziano. Siede sopra un masso, all'ombra di un albero, il giovane apollineo, e suona la viola: lo ascolta un gruppo di animali, fermi, imponenti, come inchiodati da magnetismo al suolo. Alla fauna reale Tiziano ha frammista una fauna fantastica: tra il leone, la tartaruga e la cerva, si vedono un lioncorno e un drago, e il leone stesso par tratto dall'araldica, dal leggendario leone di San Marco.

Le forme dell'efebo han l'elegante lunghezza dei nudi di Diana e delle ninfe nei quadri di Bridgewater House a Londra, vicini all'*Orfeo* per l'affilatezza delicata del profilo e il forte distacco tra ombre e luci, che si accentua nella pittura del Prado per l'oscuramento del fondo. Due masse in pieno sole, l'aureo nudo giovanile e il niveo lioncorno, si equilibrano ai due estremi del gruppo disposto in linea trasversa: tra quelle due sponde, si dibatton chiarori nell'ombra; sgorgano rivoletti di luce dal tizianesco drappo di un rosso stinto; nella massa fosca del drago s'accende qualche macchia sanguigna; la giubba del leone ondeggia in vellutata penombra sul cielo denso di vapori all'orizzonte, greve nell'afa di un tramonto estivo.

Il corpo agile e bello di Orfeo trova sostegno nel braccio sinistro irrigidito, in una linea tesa che è tra le massime espressioni di forza nell'arte del grande veneziano. La luce esalta l'eleganza delle forme ignude; falca il contorno dell'orecchio e della mandibola con un aureo riflesso di sole. Si china il tenue profilo nell'ombra delle chiome e del serto d'alloro; dall'acuto sguardo sembra scaturire l'onda stessa della musica, che affascina le fiere e vela d'incanto l'occhio della cerva. Par lacrimi il leone;

Fig. 209 — Museo del Prado, a Madrid. Tiziano: *Orfeo.*

l'unicorno è pensoso; la testuggine protende il capo dall'involucro; la cerva aspira l'aria col suono. La luce, investito il torso

Fig. 210 — Galleria di Monaco. Tiziano: *Madonna col Bambino.*
(Fot. Hanfstaengl).

di giovane dio greco, si ritrae perchè il mistero dell'ombra meglio diffonda il fluido magnetico di quello sguardo.

Le oblunghe forme di Diana nei quadri di Bridgewater House riappaiono nella sorridente *Madonna* della Pinacoteca di Monaco (fig. 210). L'alta figura è isolata dal paese per una cortina rosso cupa; il riflesso del tramonto, che l'investe di sbieco, arde nel velo cangiante come l'aria, logora i tessuti delle vesti e intenerisce le carni monocrome, dorate. Invece del nimbo, una

Fig. 211 — Galleria del Prado. Tiziano: *Deposizione.*

falda di luce, una scintilla rapita al sole, è sospesa sul capo della Vergine. La rossa veste scolora; s'imporpora il volto di Gesù, lioncello che s'aggrappa alla veste materna con piglio di lottatore. L'ombra scende sulla terra, nel velluto delle erbe folte, ma dietro le case evanescenti e le chiome scapigliate degli alberi arde il gran rogo del cielo.

Nella *Deposizione* del Prado (fig. 211), par che la cerchia delle figure prenda forma dall'uragano; s'aggiri tra vortici di nubi e di fiamma. Dal centro all'esterno sempre più si sgranan le carni nel pulviscolo del sole al tramonto; si disfanno i drappi

nei vapori delle nuvole. Cristo grava sul vuoto del sepolcro, e intorno a quel centro s'aggirano le figure: la Vergine afferrata al braccio del figlio come volesse strapparlo alla morte, Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo, che è il vecchio Tiziano, Maddalena, seguita nel suo slancio da un fluttuar di nubi. Corre e par che voli; biancovestita esce dalle nuvole nel suo aureo pallore.

Un effetto simile, di tenebre lacerate da scoppii di luce, di fumiganti atmosfere dove si fondono mille echi soffocate di tinta in una tonalità grigia e oro, calda e velata, è raggiunto da Tiziano nell'*Annunciazione* della chiesa di San Salvatore a Venezia (fig. 212). L'ombra affocata che invade la stanza colora di sè figure e ambiente, scaldando il pavimento rosso e bianco e avvolgendo in una calda nube l'angelo nella sua veste bionda, nelle grandi ali aurate.

Calano dall'alto, col torrente di fuoco, gli angioletti, spiriti della luce; s'affacciano a guardare; rimbalzano come per la violenza del getto di fuoco. E le vesti della Vergine si struggono a quel calore, fluiscono in rivoli fiammei.

Nelle ali di Gabriele si fondono tutti i colori; nel bianco della manica tremano i riflessi dell'iride. Le nubi d'oro hanno invaso la stanza: il cielo ha invaso la dimora della Eletta di Dio. E da quella nube fiammea, l'angelo, figlio del fuoco, si protende a Maria.

Come nei quadri della *Deposizione* e dell'*Annunciazione*, ove i drappi e le carni di un aureo pallore si fondono col bigio e l'oro delle nuvole, la tavolozza tende al monocromo nell'immagine della *Sapienza* entro un ottagono del soffitto della biblioteca di Palazzo Reale a Venezia (fig. 213), sospesa nel cielo col blocco dorato di nuvole che forma trono. Scoppiettan d'oro le nuvole a vortici, e a quei bagliori si scaldan le carni, svanisce il rosso del manto. Il colore non ha più squilli, dominato dalla luce; le carni son quasi monocrome, di un olivigno dorato, basso. La voluta del rotulo che si torce nel sole, i riccioli come grumi di luce e le bacche auree dell'alloro, son le note squillanti nella

Fig. 212 — Chiesa di S. Salvatore, a Venezia. Tiziano: *Annunciazione.*
(Fot. Alinari).

calda gamma del tono. Perduta ogni solidità corporea, la forma del putto, che s'arrotonda nell'ombra verde oro della tavola,

Fig. 213 — Palazzo Reale di Venezia. Tiziano: *Sapienza.* (Fot. Alinari).

mantiene solo il volume, così morbido e leggiero, che sembra dileguarsi dove un baglior d'oro lo raggiunge. Scoppietta di luci il gruppo, rotondo e lieve, staccato dalla sua base di cielo verde mare come una rosa di luce.

Così, tra fluide masse di acque, di nubi, di veli, si svolge il *Ratto d'Europa* nella Raccolta Gardner a Boston (fig. 214). Allo scenario composto da Paolo Veronese in palazzo ducale a Venezia, abbagliante per sfarzo decorativo e splendore cromatico,

Fig. 214 — Raccolta Gardner, a Boston. Tiziano: *Ratto di Europa.*

Tiziano contrappone uno scenario indefinito e mutevole, tutto crepitii di fiamme e bagliori d'oro, una visione, come lampo rapida, di forma creata dalla luce.

Al tempo stesso in cui dipingeva il *Ratto d'Europa*, egli modellava di getto, sopra un fondo azzurro e oro di cielo e di mare, il *Tritoncello* che forse ancora si nasconde nel Museo di Budapest (fig. 215), fra i tesori della Raccolta Palffy, sotto il nome di Antonio Meldola, detto lo Schiavone. La vampa del tramonto, che si cela dietro i veli di nuvole inceneriti, colora il minuscolo quadro; freme nell'azzurro del mare; crepita nelle rosse ali, nei fiorellini di campo, ardenti come brace viva tra l'erba

del cornucopio. Quel fuoco, che s'impasta con l'oro delle carni e più s'accende nell'ombra delle guance paffute, è il tono stesso di Tiziano, l'elemento che forma ogni creatura uscita dal suo pennello. Nell'atmosfera greve, sulle onde marine, sul manto

Fig. 215 — Galleria di Budapest. Tiziano: *Piccolo tritone.*

verdemare, sulla coda del Tritoncello, corrono i brividi argentei che il Vecellio ama sprigionare come trilli dalla calda armonia delle sue tele.

S'inarca, il robusto figlio del mare, nello sforzo di reggere il cornucopio e d'inclinarlo col nudo braccio di carne vera e morbida, tutto onde e fossette. Fresco fieno e rossi fiori di campo ha raccolto il fanciullo nei prati della riva per farne

omaggio al mare; l'occhio seminascosto dall'ombra segue lo scroscio delle erbe e dei fiori. Trascinato dalla grazia del soggetto, Tiziano segna scherzando gli sprizzi rossi dell'ala; torce come piuma d'argento la coda del piccolo Tritone. Corre veloce il pennello; spumeggia e crepita il colore, quasi tutto il moto delle onde e dei venti fremesse intorno al genietto del mare.

Fig. 216 — Museo del Louvre. Tiziano: *San Girolamo.*

I bagliori che si sprigionano con violenza dalle fumide atmosfere della *Deposizione* al Prado, dell'*Annunciazione* di Napoli, del *Ratto d'Europa* e del piccolo *Tritone*, appena rompono di qualche scintilla la cupa grotta d'ombre in cui si perde il *San Girolamo* del Museo del Louvre (fig. 216), rossa fiaccola accesa alla luce dell'occhio di sole, che arde lontano, dietro nere frondi d'alberi, in un tragico alone di fuoco. Il dominio è dato all'ombra, come nelle due *Crocefissioni* dipinte a breve distanza di tempo da Tiziano: il grande quadro della Pinacoteca d'Ancona e l'altro nella Sala capitolare dell'Escuriale. Il *Crocefisso* d'Ancona (fig. 217), adorato

Fig. 217 — Pinacoteca di Ancona. Tiziano: *Crocefisso.*
(Fot. Anderson).

Fig. 218 — Sacrestia dell'Escuriale. Tiziano: *Cristo in croce.*
(Fot. Anderson).

Fig. 219 — Chiesa dedicata alla Madonna della Salute, in Venezia.
Tiziano: *La Pentecoste.*
(Fot. Anderson).

da San Francesco, s'innalza tra San Giovanni e la Vergine, in un cielo notturno lacerato da rossi lampi, come da fiotti di sangue, e sembra avanzare, portato dalla luce, in una sanguigna aureola di martirio; il *Crocefisso* dell'Escuriale (fig. 218) è solo, in un cielo di tempesta dove s'accavallano le nubi come marosi nella notte, tra solchi di lampo e bagliori di luna e di tramonto. Solo s'innalza il Martire sopra la terra, e un raggio di luna, che lo raggiunge, incide nell'ombra mortale del volto il profilo scultorio. Grande, solenne, è l'immagine divina, che ad Ancona si perdeva, piccoletta e affusata, nel vasto scenario di cielo; e il lume di luna si stende calmo sul torace possente, sulle muscolose braccia. L'ombra diffusa dalla tempesta sul volto chino si ritrae dal corpo di Cristo, che s'innalza, labaro luminoso del mondo, nel cielo cupo, sopra la terra inghiottita dalle tenebre.

Di qualche anno più antica, la *Pentecoste*, nella chiesa della Salute a Venezia (fig. 219), è tra le rare opere tarde di Tiziano che abbiano un ambiente architettonico. Qui anzi l'ambiente, una cappella aperta da arco trionfale, è così ampio, slanciato e sonoro, così solido nella sua ossatura, da impedire l'assorbimento di ogni forma nel principio d'atmosfera e di luce. Si sottrae a quei principî l'archivolto, definito in ogni sua parte, con regolarità quasi meccanica, a contrapposto col libero movimento delle figure.

Una folla s'addensa attorno la Vergine e s'agita in un impeto di entusiasmo e di fede sotto il grande ventaglio di raggi che si sprigionano dalla colomba. Le figure stesse, protese, con le braccia in alto, sembrano continuare quei raggi, e San Pietro, che indietreggia colpito in pieno dalla luce, emula le forme michelangiolesche per l'atteggiamento dinamico. La nota più alta del quadro è in quell'impeto dei raggi, tra i quali due delle Marie appaiono diafane, come traverso un velario trasparente di luce.

Quando, al tempo stesso della *Pentecoste*, Tiziano compose la *Cena* dell'Escuriale (fig. 220), ricordò il *Cenacolo* di Leonardo nei gruppi animati degli Apostoli, specialmente in quello tri-

plice a destra di Cristo, e nell'isolamento della immagine divina sul fondo di paese, vasto, annebbiato, lontano. Anche qui,

Fig. 220 — Sale capitolari dell'Escuriale. Tiziano: *Ultima Cena.* (Fot. Anderson).

come nella *Pentecoste,* una massiccia architettura forma base alla scena, ma essa è ora tronca dalla cornice, e le grandi colonne

Fig. 221 — Galleria Borghese, a Roma. Tiziano: *Venere benda Amore.* (Fot. Anderson).

tortili sono raccordo naturale di movimento e luce tra fondo e figure. Splendono ovunque i bianchi madreperlacei, nella to-

vaglia, nei tovaglioli sparsi, nelle chiome dei vecchi; s'attenuano nei fusti delle colonne, come enormi ceri. Davanti alla mensa, in primo piano, un cesto di pani, un tovagliolo, un bacile in cui beve una gazza, squillan le note d'argento, di rame e d'oro, sparse nel quadro.

Come Leonardo, il Vecellio ha scelta l'ora del crepuscolo.

Fig. 222 — Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Brogi).

La fiamma del tramonto, ardente nei fondi tizianeschi, è qui solo un barlume roseo sotto la cenere della caligine che a fiotti scende dal cielo.

* * *

In un plasma di fuoco si formano invece figure e cose nel quadro della Galleria Borghese, rappresentante *Venere che benda Amore* (figg. 221-222), ove la ninfa con l'arco, più dell'altra lontana, avanza verso la dea come nube accesa dal tramonto;

e par che il volto non di carne si formi, non di colore, ma dei vapori di un incendio, nella gran fiamma del cielo. Polvere iridescente son le alette degli amori: e sembra che al solo tocco di un dito debba sfaldarsi quel lieve tessuto di luce.

Ugualmente sfioccato è il tessuto argenteo del camice di

Fig. 223 — Galleria Borghese, a Roma. Tiziano: *San Domenico.* (Fot. Anderson).

San Domenico, nella sala della Galleria Borghese (figg. 223-224),, ove è il quadro di *Venere che benda Amore.* A mezza figura il monaco, chiuso nella cappa nera, con l'indice teso, si volge, come dall'alto di un pergamo, alla folla. E vive in un'atmosfera greve, di un grigio affocato, la figura d'inquisitore, schia-

rata quasi da bagliori di rogo, fanatica, con occhi febbrili e cupi. Sempre più i drappi tendono a dissolversi nell'atmosfera, densa intorno alle forme come bitume che prenda fuoco, nel *San Sebastiano* del Romitaggio (fig. 225), forma gigante in un caos di luci, e nel quadro di *Cristo portacroce*, al Prado (fig. 226), la cui veste par tessuta di gorghi d'aria iridescenti. Un passo

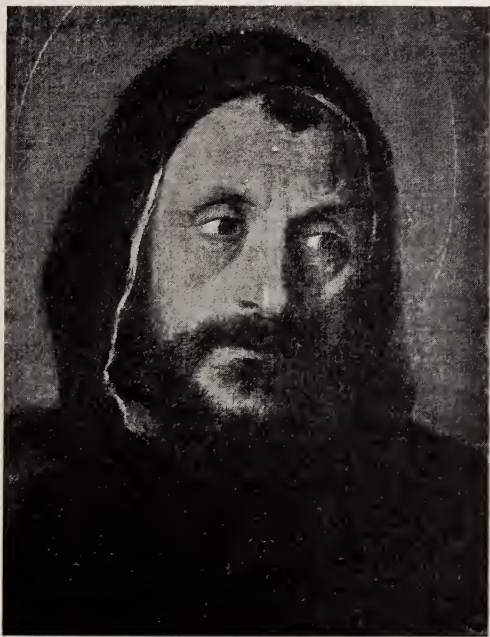



Fig. 224 — Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Anderson).

ancora più innanzi nella complessità e nella libertà del tocco è segnato dal grande quadro raffigurante *Giuditta*, nella Raccolta Nicholson a Londra (fig. 227). La testa dell'eroina, troppo levigata, ha perduto alquanto della sua morbida luce, ma un fantastico splendore scaturisce dal bianco della veste, con misteriose mescolanze di colori, dalla brace viva che arde nel rosso velluto del moro, dai grumi stessi di sangue e di fango che intridono la testa mozza. Tiziano, mago della luce, preannuncia effetti

Fig. 225 — Galleria del Romitaggio, a Leningrado.
Tiziano: *San Sebastiano*
(Fot. Hanfstaengl).

rembrandtiani nella complessità del tocco che plasma la testa macabra di Oloferne e nei riflessi argentei della tenda sulla fronte e il profilo del moro, come riflessi di luna che tremino sulle acque nere di un canale nel silenzio notturno.

Quando Tiziano dipinse il quadro raffigurante *Ninfa e*

Fig. 226 — Galleria del Prado. Tiziano: *Cristo portacroce.*
(Fot. Anderson).

pastore (fig. 228), a Vienna, raggiunse, più forse che in qualunque altra opera, l'espressione del volume atmosferico nelle immagini sfumate. In un crepuscolo estivo, la ninfa riposa sopra una pelle di fiera, nell'aperta campagna. Dietro, il pastore, che stava traendo dal flauto la canzone alla figlia del bosco, fa sosta per guardarla, per avvicinare la testa inghirlandata alla bella, che volge gli occhi dietro sè come sentisse quello sguardo. La sensualità è nell'aria, nella sera di quel giorno bruciato dal sole,

nella luce che cade a fiocchi, a grumi, come a falde di cenere infocata, sulla terra arsa.

Dietro la ninfa il cielo s'intorbida di vapori caldi, e par che nell'aria si dibattan bagliori contro ogni asperità del terreno.

Fig. 227 — Raccolta Nicholson, a Londra. Tiziano: *Giuditta*.

È una danza, un tumulto di bianchi rosati, di violacei, di verdi secchi, arsi, di fulvi dorati. E nel vespero afoso, nel barbaglio di luci, sotto quella pioggia di cenere calda che cade come in un vasto braciere, tra quei resti dell'incendio del giorno, le immagini illanguidite si formano di ardenti vapori.

Anche il Paradiso Terrestre, sotto un gran cielo invaso da fiotti di nuvole grigio argento, nel quadro del *Peccato* (fig. 229),

a Madrid, è una mistione prodigiosa di tinte con bianchi rivoli di luce sui picchi lontani, come di metallo fuso dal calore estivo. I frutti del melo, i grandi fiori di velluto rosso cupo presso il corpo luminoso di Eva, rispecchiano la fecondità esuberante della terra.

Colorite di rosso rame le carni di Adamo, del rosso oro che

Fig. 228 — Galleria di Vienna. Tiziano: *Ninfa e pastore*.
(Fot. Anderson).

splende nelle mele il volto e le braccia del piccolo demone paffuto, Tiziano converge alle bianche forme di Eva tutta la luce dorata del giorno. Il volto morbido con grandi occhi languenti è tutto nei riflessi e nelle ombre delle nuvole, diafano come perla sul cielo perlaceo.

Adamo contempla, affascinato, e il demonietto con premurosa grazia porge il pomo a Eva, frutto della terra, dorato, magnificato dal sole. Nel volto anelante, nei grandi occhi so-

spirosi, nelle bionde carni accese di luce, Eva, madre dei viventi, personifica la forza feconda di quel suolo fiorito.

È la rappresentazione dell'albore della vita umana: Adamo

Fig. 229 — Galleria del Prado. Tiziano: *Il Peccato.*
(Fot. Anderson).

atletico, abbronzato dal sole, giunonica Eva. Il demone prende la forma di un Cupido, di un vago fanciullo dorato dal sole,

e la giunonica beltà par traversata da raggi. Un'ombra trasparente e calda vela gli occhi, carichi di languore. Corrono nubi sul cielo, ma i monti stillano azzurro e argento, i fiori spuntano, la volpe s'accoscia presso Eva.

In una giornata estiva il nudo corpo della madre si veste di sole, mentre tutto ride attorno: la terra e l'aria. Vengon le nubi portate dal vago rubicondo demone; ma egli è un fanciulletto, e la sua coda serpentina si confonde coi rami dell'albero della vita. La vita è bella, sana, forte; il giorno è luminoso: chi può pensare all'inganno, all'oscurarsi del giorno?

Dipinto, in un dibattito intensissimo di luci, il suntuoso ritratto dello *Stradano* a Vienna (fig. 230), Tiziano evoca se stesso, nella tela del Prado (fig. 231), non ad alto rilievo, ma come fantasma ombrato, irrigidito, in una vita interna di veggente. La maestà del pensiero illumina sul fondo scuro il volto del vegliardo, pallido, ardente, nella sua grana d'oro. Non, come a Berlino, trova la forza per insorgere: la vecchiaia ha ingiallito e increspato il volto e le carni, ha spenta la fiamma dell'occhio; ma la mano, sfatta, plasmata in una massa d'oro, tiene ancora, fra le deboli dita, il pennello glorioso. Il volto è monocromo; la barba cade all'ingiù; l'occhio è fisso; la luce schiara la fronte, i grandi lineamenti logori. Quel giallore della vecchiaia, quell'assopimento dell'essere sul fondo grigio verdognolo, quell'abito nero, diffondono un'atmosfera di silenziosa tristezza. La luce stessa che penetra l'immagine è la luce di un cielo denso d'acqua. Tiziano, che ha sfolgorato il sole, entra nell'ombra.

L'*Incoronazione di spine*, a Monaco (fig. 232), è quasi una replica dell'*Incoronazione* di Parigi, con le stesse figure, gli stessi atteggiamenti, gli stessi incroci di verghe, la stessa collocazione sopra una scalinata a triplice grado: solo assottigliate e allungate le proporzioni delle immagini. Ma se la falsariga della composizione è la stessa, lo spirito è mutato. Il palazzo dalle muraglie ciclopiche, all'unisono coi muscoli erculei degli aguzzini e del Cristo e con il romano busto imperiale, è dive-

nuto una tetra arcata di carcere aperta sopra il cielo fumido pauroso, con vortici di nuvole incandescenti. Al Louvre, il portale addensava ombre dietro il gruppo degli aguzzini, che qui invece s'immergono, indietreggiando, nell'atmosfera soffice

Fig. 230 — Galleria di Vienna. Tiziano: Ritratto di *Jacopo Strada*.
(Fot. Wolfrum).

e fumida delle ultime opere di Tiziano. Da un candelabro in alto, sopra il manigoldo con la testa nell'ombra del fondo, scoppiettano faci. E anche la luce serpeggiante fra le nuvole nel cielo torbido par luce di bitume che stia prendendo fuoco. Fondono al riverbero delle torce i tessuti, che nel quadro del Louvre erano sete, maglie, tele resistenti; e un pilastro risplende

come coperto di scaglie madreperlacee dai apidi tocchi de pennello. La gamma delle luci è più complessa e appassionata che nel quadro del Louvre, in questa visione di bagliori nella

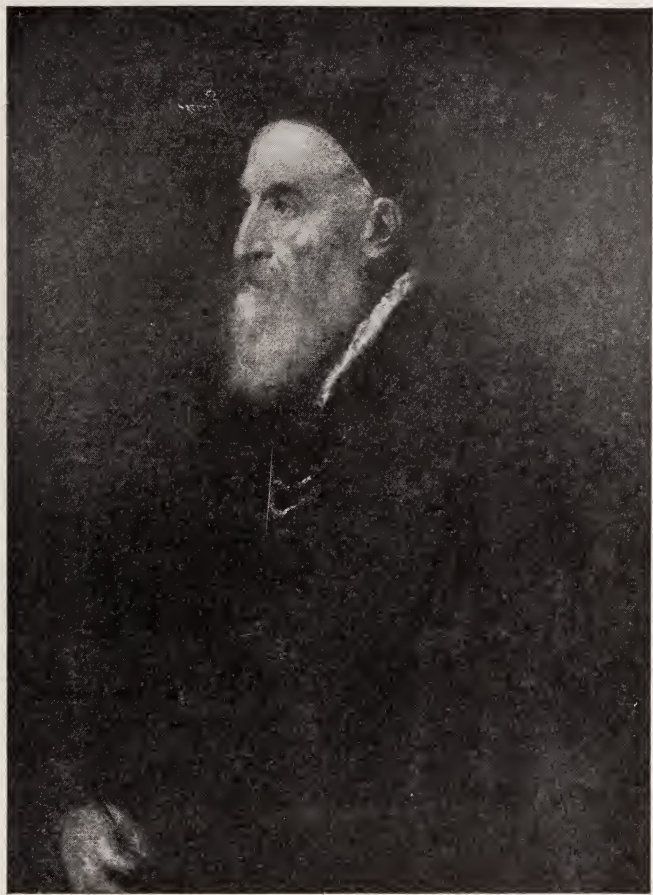



Fig. 231 — Galleria del Prado. Tiziano: *Autoritratto.*
(Fot. Anderson).

notte, ora violenti come coltellate, ora languidi come carezze dolorose, ora capaci di suggerir l'intuizione di uno spazio infinito, e ora modestamente limitate a fissar la natura di un breve oggetto, l'ascia del duce o l'elsa perlacea della spada.

Fig. 232 — Galleria di Monaco. Tiziano: *Incoronazione di spine.*
(Fot. Hanfstaengl).

Il Cristo, gigante torturato al Louvre, dove la scena sembra ispirata alle *Vie Crucis* del Dürer, qui si abbandona, mite e affranto; alla luce delle fiaccole, fra le tenebre, piega il capo l'Agnello di Dio. Dalle faci, alte nell'ombra notturna, cade una

Fig. 233 — Galleria Nazionale di Londra. Tiziano: *Madonna.* (Fot. Dixon).

luce argentea, madreperlacea, sul drappo sanguinante, sulle carni sanguinanti. Il manigoldo di sinistra s'inarca nello stringer la verga sul capo della vittima, e così indietreggia quello che gli sta di fronte, nell'ombra. Par che movano a danza barbara, i feroci. La luce cade in larghe falde d'oro sulle maniche del comandante; ribolle d'argentei chiarori nell'azzurro del

corsetto ; striscia di bianco il gonnellino rosso morello. E la testa canuta del manigoldo a destra, nei riflessi di fuoco, sembra una fiaccola ardente. Tutto è fatto col pennello intriso del color delle faci, tra il fumo e le tenebre. Nel mezzo arde la face vivente del Cristo.

Più che in ogni altra opera Tiziano dissolve la concretezza

Fig. 234 — Chiesa arcidiaconale di Pieve di Cadore.
Tiziano: *Madonna allattante, Sant'Andrea, San Tiziano vescovo e Tiziano Vecellio adoranti.*

della forma per tradurla in nebulosa di luce, nella *Madonna allattante* di Casa Mond (fig. 233). Ivi il tessuto delle carni e delle vesti s'intenerisce e si sfiocca; l'azzurrino della veste di Maria volatilizza, e il drappo che le avvolge spalle e capo riverbera fuoco sulle gote del fanciullo, arrotondate nei vapori d'oro dell'atmosfera. Non v'è più limite tra l'ambiente indefinito e le immagini che sembrano continuarsi nell'atmosfera grigio oro, in un incessante scambio di luci colorate, pigre, senza più violenze o squilli, morbidissime.

Il quadro più affine alla *Madonna* Mond si nasconde ancora, misconosciuto, nella chiesa di Cadore (fig. 234-237). Figura la

Fig. 235 — Particolare del quadro suddetto.

Vergine col Bambino in grembo, ai lati, Sant'Andrea con la croce e San Tiziano; in fondo a sinistra, il Pittore stesso, di profilo, no-

vantenne, in veste nera, berretto nero, come nell'*Autoritratto* del Prado, assiste il Santo vescovo, di cui tiene il pastorale. Ilquadro è dipinto senza imprimitura, con pennellata leggiera e fluida, che sprigiona da ogni tocco luce. Il velo e la gonna

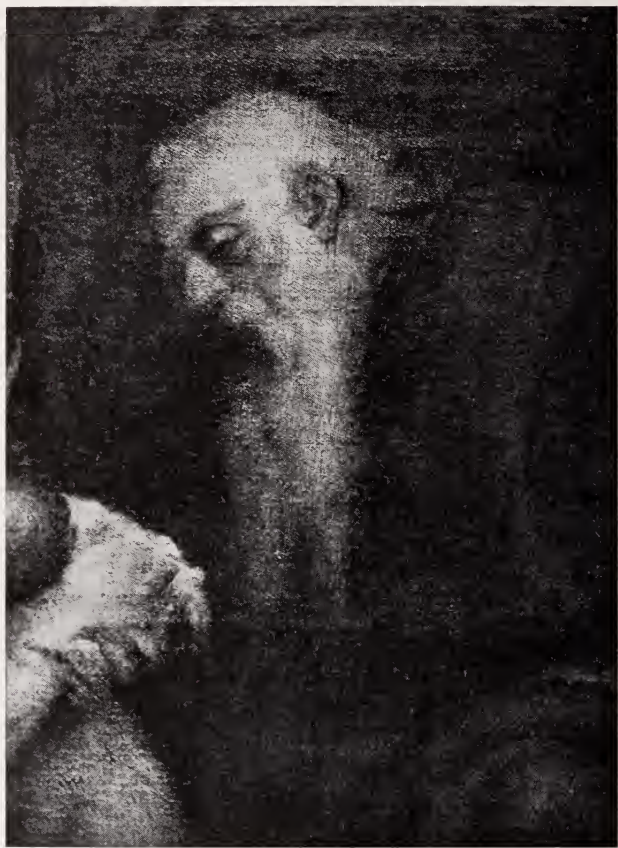



Fig. 236 — Particolare del quadro suddetto.

della Vergine sono del bianco verdognolo, acqueo e diafano, proprio all'ultimo Tiziano; il corsetto è di un rosso svanito che evapora nell'oro; l'orecchio è modellato in una grana di colore intrisa di sangue e d'oro. Il volto, velato, vaporoso, si piega con una ineffabile dolcezza di sguardo, una divina sfumatura tra il

sorriso e il sospiro, a contemplar il Bimbo florido, che sugge il latte e abbandona fidente una manina bruna, tenero fiocco, sulla mano materna. Come una bolla d'oro affonda il Bimbo nel tes-

Fig. 237 — Particolare del quadro suddetto.

suto opalino della veste di Maria, e il fiotto del sangue invermiglia il volto paffuto.

Con la gran croce ora sommersa nell'ombra addensata del fondo, si china Sant'Andrea ansioso verso il gruppo sacro, e raggio di luce che trema sulle grandi palpebre abbassate

comunica al volto plasmato d'oro, nubiforme come nel quadro Mond, il brivido dell'emozione sacra. Composto, dall'altro lato, prega, ammirando, il Santo Vescovo, accompagnato nella preghiera dallo scroscio argenteo del piviale con fastosi orli figurati. Ultimo inoltra il vecchio Tiziano: egli, che ha sprofondato lo sguardo nella tomba di Cristo accanto alle pie figure della *Deposizione* al Prado, prende, novantenne, il pastorale del Santo patrono per adorare un'ultima volta, egli, cantore della maternità, la madre divina e il pargolo, fiore della sua terra alpestre.[1] La luce del pastorale argenteo trema, la bianca linea trema: la mano dal vegliardo non ha più fermezza.

* * *

L'ultima pittura, il grande quadro della *Pietà* nell'Accademia di Venezia (fig. 238), fu, come è noto, compiuta dal Palma Giovine. Ma l'opera monumentale sfolgora ancora la luce del genio.

Tiziano non rappresenta la campagna, il sepolcro; apre ai nostri occhi come un grande prospetto di giardino cinquecentesco con una nicchia tra due statue di profeta e di sibilla sopra un piedistallo di foggia leonina: i conci grezzi, scabri, si prestano alle variazioni luminose, qui attenuate, fioche, acquee; e la conca profonda raccoglie la luce, ne prolunga l'eco. Non splende la fiamma rossa di tramonto o di faci, prediletta da Tiziano, sulla scena avvolta in un'atmosfera acquea, verde e oro, come nel riflesso dei muschi e delle pietre musive.

Del grande quadro, il Palma Giovane ha dipinto la grossa Sibilla Ellespontica e l'angioletto portaface; ha colorito anche il San Girolamo, che è l'immagine stessa di Tiziano nel quadro del Prado, diminuita dalla traduzione. In ginocchio, il vegliardo

[1] Il quadro è velato da vecchia polvere: la tenda verde del fondo è in gran parte scomparsa; il profilo dell'autoritratto, alquanto indurito; ma s'imprime in noi la certezza del nome di Tiziano. Anche il rosso morello delle labbra di Maria, la frangia di brace e d'oro, appena a tratti visibile sull'orlo della tenda, gli sprazzi di fuoco tra i ricami del piviale, e l'occhio ardente del rubino sulla mitra del vescovo, e i meravigliosi anelli, e il baculo d'argento, son trame tessute di luce dal mago del colore nell'ultimo dono prezioso da lui fatto alla propria terra.

fissa il volto divino; par voglia strappare ai sigillati occhi del Redentore il segreto d'oltretomba.

Nonostante i ritocchi, si vede l'opera dello stesso Tiziano nel Cristo, il cui nudo esce luminoso dall'ombra; la Vergine,

Fig. 238 — Accademia di Venezia. Tiziano: *La Pietà.*

rielaborata dal Palma, rimane alquanto opaca. Ma la statua di Mosè, disfatta nell'aria come la *Madonna* Mond; l'immagine di Maddalena, che vola tutta nel fremito delle chiome e della veste verde oro, il meraviglioso putto portanfora, con ali che più non si vedono come forma, tanto rapide e lievi si dibatton nell'aria; le foglie lacerate dalla luce, sul timpano dell'edicola, mostrano ovunque la mano del grande vegliardo, intenta a tracciare col luminoso pennello, alle soglie della tomba, il poema della morte. Egli è ancora il grande scenografo; ma

non ricerca più gli effetti abbaglianti; la sua luce violenta si calma e s'irretisce, quasi in immobilità di morte. Così a novantanove anni Tiziano cessava la vita mortale per continuare sempre più gloriosa, sempre più grande, la vita immortale. [1]

* * *

Tiziano Vecellio, nell'esordio a noi noto, il quadro di *Giacomo Pesaro presentato da Alessandro VI a San Pietro*, entra nel Cinquecento con lo squadro amplificato delle forme. Come davanti a San Marco appaiono sulle monete veneziane i dogi in ginocchio, col gonfalone della Serenissima, così davanti al trono

---

(1) Non pubblichiamo il catalogo delle opere di Tiziano, avendo discorso particolarmente di una gran parte di esse. Di altre, non ricordate, diamo l'elenco. (Non vi si troveranno indicazioni di opere edite nei *Klassiker der Kunst*, 5ª edizione, perchè da noi non ammesse quali opere di Tiziano medesimo):

Alnwich Castle, Duca di Northumberland: *Famiglia Cornaro.*
Berlino, Collezione Koppel: *Santa Caterina.*
Besançon, Galleria: *Ritratto di Perrenot Granvella.*
Boston, Mrs. Gardner: *Ratto d'Europa.*
Escuriale, Sagrestia: *Cristo nell'Orto.*
Firenze, Uffizî: *Ritratto del Prelato Beccadelli.*
— Pitti: *Ritratto di Andrea Vesalius* (?).
— » *Ritratto di Don Diego de Mendoza* (?).
Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek: *Ritratto* (primitivo).
Londra, Lord Lascelles: *Morte di Atteone.*
Luzern, F. Steinmeyer: *Ritratto di Antonio Anselmi.*
Madrid, Galleria del Prado: *Ritratto di un Cavaliere di Malta.*
— — *Cristo nell'Orto.*
— — *La Religione soccorsa dalla Spagna.*
— — Frammento del *Noli me tangere.*
— — *Cristo e Simone Cireneo* (0,98 × 1,16).
München, Alte Pinakothek: *Vanitas.*
Napoli, Museo Nazionale *Ritratto del Cardinale Alessandro Farnese.*
— — *Ritratto di Filippo II.*
Parigi, Museo del Louvre: *La Cena in Emmaus.*
— — *Giove e Antiope.*
Venezia, San Sebastiano: *San Niccolò da Bari.*
— San Lio: *San Giacomo.*
— S. Maria della Salute: *Evangelisti e Padri della Chiesa* (entro tondi).
— San Rocco: *Annunciazione.*
— San Salvadore: *Trasfigurazione.*
— Galleria dell'Accademia: *San Giovanni Battista.*
— Palazzo Ducale: *Il Doge Grimani adorante la Fede* (in parte).
Vienna, Hofmuseum: *Ritratto di Gio. Federico di Sassonia.*
— — *Ritratto di Benedetto Varchi.*
Roma, Pinacoteca Vaticana: *Ritratto del Doge Niccolò Marcello.*
Trento (già a), Casa del Barone Valentino de' Salvadori: *Ritratto di Cristoforo Madruzzo.*

di San Pietro, posto sopra una base figurata del Paganesimo, s'inginocchia Giacomo Pesaro presentato dal Pontefice. Ma sebbene i personaggi non riescano a comporsi nell'ambiente irreale sullo sfondo del mare, il Pittore s'innalza per metro cinquecentesco in quella pala votiva, come per la potenza del colore, che a Venezia si veste di sfarzo orientale. Forte, coi suoi Santi imponenti cresciuti tra le rocce del Cadore, con le Madonne e i putti, fiori delle Alpi, Tiziano s'imbatte in Giorgione, il raffinato, il poeta, il musico della pittura. E si accorda con lui; sente come il tono del colore sia il mezzo artistico più adatto alla rappresentazione del movimento, poi che esso contiene in sè gli elementi di vibrazione proprii dell'onda luminosa. Ma l'atmosfera di sogno delle figure create da Giorgio di Castelfranco non era propria a Tiziano: ed ecco che egli lancia i suoi protagonisti nel dramma. Non la stasi solenne, nel silenzio dell'adorazione, nella luce del crepuscolo, nelle penombre misteriose: Tiziano ha bisogno di respirare a pieni polmoni, di farsi largo, di far squillare i colori. Quando interpreta Giorgione nella *Zingarella* di Vienna, nel *San Marco* della chiesa della Salute, e in altri quadri, si sente come a fatica la sua forza rusticana si adatti alla preziosità della tavolozza giorgionesca, come le sue tinte calde, i suoi rossi di fuoco rompano la pace di quei toni, e le sue forme piene di baldanza, di grandezza, di movimento drammatico, escano dalle linee lievi, dalle piume giorgionesche, e sempre più si accentuino, s'ingagliardiscano, si faccian sonore. Ben presto Tiziano, accentuando le forme, fa sprizzare da esse scintille di vita; e forma i suoi tipi di bellezza, le sue gagliarde figlie del sole.

Passa di contro alla greca Afrodite dalle carni di marmo pario, la Venere di Tiziano, temprata dal fuoco, nata fra gli ori e le gemme della casa del sole, nell'amore e nella voluttà. La modernità, in tutta l'arte di Tiziano, scorre come sangue caldo, pulsa forte dal suo cuore. L'aria circola, e, dalle bianche nuvole trasportata nel cielo azzurro, inonda la terra, carezza le figure, le immerge in sè; e corre nei paesi fecondi, li rinfresca,

li allieta. Scorre come vivo sangue nelle carni il colore; s'infoca e impallidisce, inturgidisce e si spiana; foggia le vesti, spumeggiando alla luce con le tessiture, marezzando la seta, addensandosi nei velluti, imperlando i rasi. È una ricchezza che si profonde su tutto, che avviva, ingrandisce, dà forma eroica agli uomini vissuti quando Carlo V calpestava col suo cavallo le terre lombarde, le pianure delle Fiandre, la Germania meridionale; e quando Filippo II voleva Veneri per i suoi sensi, e voti per l'Escuriale, anche per l'altare a Lorenzo Martire, che gli aveva data vittoria a San Quintino.

Gradatamente il Vecellio comprese la forza idealizzatrice dei colori meno definiti, meno accentuati, più liberi e mossi, natanti nella luce e nell'ombra, delle masse cromatiche sgranate dall'atmosfera luminosa; e creò, come abbiamo veduto, altri capolavori. Le immagini, diventando meno concrete, diedero del mondo una visione commossa; l'amor della luce infuse negli esseri la vita. Il dramma umano divenne il dramma del cielo e della terra. Alla morte del Cristo scoppia l'uragano; l'ombra, le tenebre son veli di lutto; la luce erompe, divina aureola al Crocefisso. Il cielo stesso riflette la passione degli uomini; si tinge di sangue, nel crepuscolo della vita di Carlo V; copre torpido, greve, gli ebbri di piacere. La pennellata divien rapida e intensa: par che a colpi di spugna intrisa di colore s'infiammi il cielo dietro *Venere che benda Cupido*. È uno scrosciar di colori sui campi dorati dall'autunno, sul verde bruciato dal sole, sulla terra ardente. E coi pennelli in mano, a novantanove anni, il gran Mago di Venezia entra, dal suo terrestre dominio di colore e di luce, nel mondo eterno della gloria.

V.

JACOPO PALMA IL VECCHIO, IL CARIANI E BERNARDINO LICINIO

JACOPO PALMA IL VECCHIO : La Vita. Reggesti. Bibliografia. — L'Opera: Quadri primitivi. — Tenace aderire del Palma alla tradizione quattrocentesca. Come Tiziano giovane, egli afforza gli effetti d'ombra e luce; si vale del tono per aumentar lo splendore delle vaste superfici cromatiche. Di qui una deviazione dal giorgionismo puro. Periodo del maggiore accostamento a Giorgione. Pieno sviluppo dell'arte del Palma. Epilogo. Catalogo delle opere.

GIOVANNI BUSI, detto IL CARIANI: La Vita. Bibliografia. L'Opera: Affinità col Previtali nell'educazione pittorica. Influsso di Lorenzo Lotto e del Palma. Influssi d'arte bresciana. Eclettismo: Echi di Giorgione, Sebastiano, Romanino, Palma. Catalogo delle opere.

BERNARDINO LICINIO: La Vita. Bibliografia. L'Opera. Accenni giorgioneschi nel ritratto di "Stefano Nani" della Galleria Nazionale di Londra e nel "Concerto" di Hampton Court. Impronte del Pordenone, del Palma e di Tiziano. Catalogo delle opere.

1480 — Giacomo Palma il Vecchio nacque verso il 1480, se è vero quanto afferma il Vasari, ch'egli visse quarantott'anni. Sua patria fu Serina (Serinalta) nel Bergamasco. Palma non è che un soprannome d'arte: suo vero cognome fu Nigreti (v. Elia Fornoni, *Notizie biografiche su Palma Vecchio*, Bergamo, 1886, pag. 14-15, e Ludwig, in *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, Berlino, 1903).

1500 — Porta questa data e la firma «Jacobus Palma», il quadro già posseduto dal signor Reiset di Parigi (ricordato dal Mündler: *Essai d'une analyse critique de la Notice des tableaux italiens du Musée National du Louvre*, de M. Villot, Paris, Didot, 1850).

1510, marzo 8 — « Jacomo de Antonio de Negreti depentor » compare quale testimonio nel testamento fatto da Sofia, moglie di ser Rocco Dossena telarol.

Pompeo Molmenti afferma che la scrittura di questa firma è identica a quella con la quale in un documento del 1513 il nostro si firma: « Jacomo Palma depentor » (V. Pompeo Molmenti, *I pit-*

tori bergamaschi a Venezia, in *Emporium* del giugno 1903; vedi Ludwig, in *Jahrbuch* cit.

1510, agosto 2 — Nel secondo testamento di Sofia Dossena si trova ancora citato fra i testimoni « Ser Jacobus ser Antonii pictor de confinio Sancti Joannis Bragore » (Sez. Notarile, Testamenti Bernardo Carvagnis, busta 272, n. 629; v. Ludwig, luogo citato).

1512, gennaio 8 — Nel testamento di « Isabeta filia magnifici et clarissimi D. Alovisij Mocenigo et uxor N. V. D. Joannis Faletro », compare la firma di « Jacomo Palma depentor » quale testimonio (Ludwig, luogo citato).

1513 — È iscritto alla Scuola di San Marco « Ser Jacomo Palma pentor a San Moise intro del 1513 » (Mariegola 1507-1517, R. 5). Anche nella Mariegola 1480-1549, R. 4, carte 59, si ripete « ser Jacomo Palma depentor S. Moise 1513 » (vedi Ludwig, luogo citato).

1520-1521 — Viene pagata al Palma, da Fra' Bernardino da Mantova, priore, la somma di cento ducati per la pala ch'egli aveva dipinta per il nobiluomo Marin Querini nella chiesa di Sant'Antonio di Castello in Venezia.

Il pagamento fu effettuato in quattro rate: 21 maggio 1520, 3 settembre 1520, 23 novembre 1520, 27 luglio 1521 (V. Cicogna, *Iscrizioni veneziane,* vol. I, pag. 360-361. Il Cicogna a sua volta trasse la notizia dal « Catastico dell'Archivio di S. Antonio di Castello in Venezia fatto sotto il Governo del padre abate Orzalli del 1762 »). Il quadro rappresentava lo *Sposalizio della Vergine.*

1521, aprile 25 — Fu compiuto nella scuola di San Marco un nuovo « Catastico », nel quale si legge: « Ser Jacomo Palma depentor S. Stai » (Registro Fratelli R. 3).

Da questo documento risulta che il Palma aveva cambiato casa (Ludwig, luogo citato).

1523 — « Jacopo Palma depintor sta San Stai » notifica ai Dieci Lati l'acquisto da lui fatto di parecchi beni a Montagnana.

Il documento si trova nell'Archivio di Stato dei Frari, Serie Autografi (V. *Raccolta veneta,* 1523; Fornoni, *Notizie biografiche di Palma*

il Vecchio, Bergamo, 1886, pag. 26; Millelli, *Di Jacopo Palma il Vecchio e dell'Arte contemporanea*, discorso, 1874).

1524, maggio 30 — « Magister Jacobus pictor quondam ser Antonii Nigreti de la Valle de Serina » dopo la morte di suo fratello Bartolomeo ritorna a Serina per provvedere agli interessi di famiglia, e chiede che siano nominati i tutori dei nipoti orfani (v. Fornoni, luogo citato).

1524, giugno 13 — Avviene la divisione dei beni fra « Magister Jacobus quondam ser Antonii Nigreti de Lavalle de Serina » e i suoi parenti. Dalle imbreviature di Bonadeo della Valle (v. Fornoni).

1524, giugno 13 — « Magister Jacobus pictor q. ser Antonii Nigreti de Lavalle de Serina vallis predictae habitator in presentia... profiteus se etatem annorum viginti quinque et plurium excesisse » concorre insieme ai nipoti a pagare un debito verso Armellino d'Oltre il Colle (Fornoni, luogo citato, pag. 29).

1525, luglio 3 — Madonna Orsa, vedova del magnifico Simone di Domenico Malipiero, alloga a Giacomo Palma, « vir prudens magister », un quadro rappresentante l'*Adorazione dei Magi* per l'altar maggiore della chiesa di S. Elena in Venezia (Archivio Veneto, vol. I, parte prima, pag. 166).

1525, novembre — Il Palma, Gastaldo della Scuola di San Pietro Martire della chiesa di S. Giovanni e Paolo, insieme al Vicario e ad altri fratelli, chiede al Consiglio dei Dieci il permesso di allogare, spendendo del proprio denaro privato, il quadro rappresentante il *Martirio di San Pietro* a uno dei maggiori artisti. Il 30 novembre il Consiglio dei Dieci accoglie la domanda, ma in seguito quest'atto fu cancellato (Archivio di Stato dei Frari di Venezia, Documento orig.; v. Millelli, luogo citato, pag. 56-57).

1527, febbraio 21 — Il Palma compare come testimonio davanti ai Giudici dell'Esaminador (v. Ludwig, luogo citato).

1527, settembre 9 — Bernardo Ruina de Carrario de Serina e Comino q. Mori Negreti de Lavalle de Serina, quali procuratori « Magistri Jacobi q. ser Antonii Negreti de Lavalle de Serina pictoris » comprano da Antonio Rivioni de Lavalle de Serina un prato con un orto e una casa per il prezzo di cento libbre imperiali. Lo stesso giorno il Palma cede al Rivioni lo stabile acquistato mediante il pagamento di 5 lire imperiali per sempre (v. Fornoni, pag. 11).

1528, aprile 21 — Compare come testimonio nel testamento di Hieronima, figlia di Silvestro de Abundio e vedova di Cristoforo Bando.

1528, luglio 28 — Porta questa data il testamento « Magistri Jacobi Palma pictoris de confinio Sancti Bassi ».

A questo testamento è annesso un inventario dei beni e sono registrati i pagamenti dei debiti (v. Ludwig, Fornoni, luoghi citati).

1528, luglio 30 — Nel registro dei morti della Scuola di San Marco si trova la seguente notizia: « a di 30 lujo. Ser Jacomo Palma depentor » (Accettazioni e Morti, busta 40; v. Ludwig).

1528, agosto 8 — Sono nominati commissari, per l'inventario dei beni del quondam ser Jacopo Palma: Marco Bayeto Mercadante de beni, ser Fantin de Girardo tentor, ser Zuane de San Anzolo frutarol.

Come Lorenzo Lotto, il Palma [1] sembra avere ne' suoi primi anni guardato all'arte di Alvise Vivarini, poichè tutta vivari-

[1] Bibliografia su Palma il Vecchio: Sanudo (M.), *I Diarii, 1496-1533*, Venezia, 1882; Michiel (l.), *Notizie d'opere del disegno*, Bibl. Marciana, Mss. Ital., Cl. XI, Cod. LXVII, edito da Jacopo Morelli, Bassano, 1800, da G. Frizzoni, Bologna 1884; Theodor Frimmel (Vienna), 1888; Pino (P.), *Dialoghi di pittura*, Venezia, 1548; Vasari, *Le vite*, ed. 1550 e 1568; Sansovino (Franc.), *Venezia città nobilissima*, Venezia, 1581; Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura e architettura*, Roma, Gismondi, 1844; Ridolfi (C.), *Delle meraviglie dell'arte* (p. I, p. 118), 1648; Scanelli, *Microcosmo della pittura*, Venezia, 1657; Boschini (Marco), *La carta del Navegar Pitoresco*, Venezia, 1660; Id. id., *Le miniere della pittura*, Venezia, 1664; Scaramuccia (L.), *Le finezze dei pennelli italiani*, Pavia, 1678; Baldinucci (F.), *Notizie dei professori di disegno*, Manni, 1702; Felibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et moderns*, Paris, 1725; Id. id., *Récueil d'éstampes d'après les plus beaux tableaux*

niana è la *Madonna* della Galleria di Berlino (fig. 239), firmata dal Pittore. Le forme lignee, angolose, le pieghe rigide e mar-

---

qui sont en France dans le cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orléans et dans d'autres cabinets, Paris, 1729; Zanetti (A. M.), *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche dei veneziani maestri*, Venezia, 1771; Orlandi (P. A.), *Supplemento alla serie dei 300 elogi e ritratti degli uomini più illustri in pittura*, Firenze, 1776; Tassi (F. M.), *Vite dei pittori, scultori, architetti bergamaschi*, Bergamo, Locatelli, 1793; Federici, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno*, Venezia, 1803; Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, Bassano, 1818; D'Agincourt (S.), *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti*, 1827; Rosini, *Storia della pittura* (p. iv), Pisa, 1843; Ranalli, *Storia delle arti in Italia* (t. IV, c. LII), 1845; Selvatico (P.), *Guida di Venezia*, Venezia, 1852; Cicogna (E. A.), *Iscrizioni veneziane*, Venezia, 1853; Selvatico (P.), *Storia estetico-critica delle arti del disegno*, Venezia, 1866; Locatelli (P.), *Gli illustri bergamaschi*, Bergamo, 1867; Zanotto, *Pinacoteca veneta illustrata*, Venezia, 1867; Carrara-Zanetti, *Studi e osservazioni su Serina in Valle Brembana*, 1874; Millelli (V.), *Di Jac. P. il V. e dell'arte contemporanea* (discorso), 1875; Crowe e Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei* (t. VI, p. 529), Leipzig, 1876; Id. id., *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi:* Fornoni (T.), *Notizie biografiche su Jacopo Palma il Vecchio*, Bergamo, 1886; Morelli (G.), *Le opere dei maestri italiani a Monaco, Dresda e Berlino*, Zanichelli, 1886; Id. id., *Della pittura italiana: Le Gallerie Borghese e Doria*, Treves, 1897; Locatelli (P.), *Notizie intorno alla vita e alle opere di Palma Vecchio*, Bergamo, 1890; Loeser (C.), *I quadri di Palma Vecchio nella Galleria di Stoccarda*, *L'Arte*, 1899 (pag. 166); Paoletti (P.), *Una « Sacra conversazione » di Palma Vecchio*, in *Rass. d'Arte*, I, 1901; Cantalamessa (G.), *La R. Galleria di Venezia*, in *Le Gallerie Nazionali Italiane*, vol. V, 1902, Roma; Priuli Bon (L.), *A New Palma Vecchio*, in *Art Journal*, 1902, pp. 156-157; Ludwig, *Beiheft zum Jahrbuch d. K. Pr. Ksts.*, XXIV, 1903, pp. 63-80; Nevstroieff (A.), *I quadri italiani nella Coll. del Duca G. N. v. Leuchtenberg di Pietroburgo*, in *L'Arte*, 1903; Rosenberg (P. V.), *Beilagen d. Klasing Monatshefte*, 1904, XIX; Frizzoni (G.), *Nuove rivelazioni intorno a Palma il Vecchio*, in *Rassegna d'Arte*, VI, agosto 1906, pag. 113; Phillips (C.), Further (A.), *Note on Palma Vecchio*, in *The Burling. Mag.*, X, 1906-1907, pag. 243 e 315; Holmes (C. J.), *Shepherd and two nymphy by Palma Vecchio*, in *Burling. Mag.*, XI, 1907; Phillips (C.), in *The Burlington Magazine*, X, 1907, p. 243; Rumor (S.), *La Vergine di Palma Vecchio in S. Stefano di Vicenza*, Vicenza, 1907; Schmidt (W.), *Letter to the editor* (sopra Palma Vecchio), in *Burling. Mag.*, XI, 1907; Berenson, *The venetian painters of the Renaissance*, New York-London, 1907; Id. id., *Study and Criticism of It. Art.*, London, 1908-1910; Swarzenski (G.), *Bemerkungen zu Palma Vecchio « Verführung der Calisto » in Städelschen Kunstinstitut*, in *Jahrb. d. k. k. Zentral Komm.*, 1908; Hadeln (D. v.), *Zu den Altarwerken Palma Vecchios in Serinalta*, in *Monatsh f. Kunstw.*, I, 1908; Swarzenski (G.), *Bemerkungen zu P. Vecchio, Verführung der Christo in Staedelschen Kunstinstitut*, in *Kunstgeschichtliche Jahrbuch d. k. k. Zentral Kommission* II, 1908; Von Boehn (M.), *Giorgione und Palma Vecchio*, Bielefeld, Leipzig, 1908; Jacobsen, *La Galerie Querini Stampalia à Venise*, in *Gazette des Beaux Arts*, 1909, II, p. 325; De Fabriczy (C.), *Acquisti recenti per la Galleria di Francoforte*, in *Rass. d'Arte*, X, 1910, p. 73; Hadeln (D. v.), *Ein unbekanntes Werk Palma Vecchios*, in *Monatsh. f. Kunstw*, III, 1910; Foratti (A.), *I polittici palmeschi di Dossena e di Serina*, in *L'Arte*, XIV, 1911, p. 36; Detlev von Hadeln, *Ueber einige Frühwerke des Palma Vecchio*, in *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, maggio 1911; Venturi (L.), *La pittura veneziana nella storia e nell'arte*, 1911; Phillips (C.), *The venetian Temperance of the Diploma Gallery*, in *Burling. Mag.*, XXI, 1912, pp. 276-272; Foratti (A.), *Note su Jacopo Palma il Vecchio*, Padova, Gallina, 1912; Venturi (L.), *Giorgione e il Giorgionismo*, Milano, Hoepli, 1913; De Benedetti (M.), *Un Giampietrino e un Palma Vecchio a Roma*, in *Rass. d'Arte antica e moderna*, II (XV), 1915; Tassini, *Curiosità veneziane*, Venezia, 1915; Schubring (P.), *Zwei Bilder der Parissage von J. Palma in der Dresdner Galerie*, M. H. a. d. sächs. Kss. VII, 1916; Hadeln (D. v.), *Drawings by Palma Vecchio*, in *Burling. Mag.*, XLIII, 1923; Wolf (A.), *Zwei neue Erwerburgen der Akademie zu Venedig*, in *Zeitschrift für bild. Kunst.*; Rosenberg, *Der Altar der heiligen in S. Maria Formosa in Venedig*, in *Zeitchrift für bild. Kunst;* Venturi (Adolfo), *Studi dal vero attraverso le raccolte artistiche d'Europa*, Milano, Hoepli, 1927.

cate, il tipo del Bambino con la testa rotonda e i lineamenti a pallottola, richiamano il Muranese, privo della maestà di forme, del rigore di squadro geometrico, che nelle opere di Alvise riflettono un raggio della luce di Antonello. La figura è inerte

Fig. 239 — Museo Federigo, a Berlino.
J. Palma il Vecchio: *Madonna col Bambino.*
(Fot. Hanfstaengl).

nella sua compunta gravità: grossa monaca, la Vergine aguzza lo sguardo senz'anima sulle pagine del libro sacro, nè s'accorge del Bimbo che dorme placido sul guanciale, nè della fresca vallata che s'apre dietro la finestra a centina, ed evoca al nostro

pensiero l'immagine di un Francia veneto, più rude e provinciale.

Ancora qualche riflesso dell'arte di Alvise è nel *Ritratto di donna e bambino* già parte della Raccolta Böhler (fig. 240), ove

Fig. 240 — Casa d'Arte Böhler, a Monaco di Baviera:
J. Palma il Vecchio: Ritratto.

la molle bellezza delle donne del Palma ha un preludio nel volto cereo, delicatamente illuminato, nell'occhio chiaro, nel biondo tenue delle chiome ancora alluminate filo a filo, mosse in onde lievi metalliche. Il putto è una mascheretta inerte; apatico il tipo muliebre, piatto il modellato, ma già nella studiata ampiezza

Fig. 241 — R. Galleria di Venezia. J. Palma: *Assunta.*
(Fot. Anderson).

delle pieghe, del volto, del collo, della zona serica di chiome, traluce la tendenza verso i « larghi cromatici » del Palma maturo e dei seguaci di Giorgione in tutta la prima metà del Cinquecento.

Questa tendenza invece non si avverte nell'*Assunta* dell'Accademia di Venezia (fig. 241), con figurine di stucco distribuite a

Fig. 242 — Galleria Carrara di Bergamo.
J. Palma: *Madonna coi Santi G. B. e Maddalena.*
(Fot. Alinari).

semicerchio nella conca di una valle e composte ad atteggiamenti di devozione, a sguardi d'estasi, a una bellezza quieta e compassata che volge il nostro pensiero alle rassegne umbre, agli Apostoli estatici del Perugino. Il Palma è qui, in tutto, un quattrocentista di maniera, anche nelle proporzioni delle figurine, nel chiaroscuro diligente e sfumato, nei panneggi sottili, a pieghe lineate e minute. La Vergine sembra una statuetta policroma di stucco o di cera, lisciata nei capelli e nelle vesti, sorretta sulle ali tese da un angioletto, come immagine sacra in processione;

e una cura meccanica dice ovunque l'inesperienza del compositore, nella materiale disposizione degli oggetti e nei frastagli dei drappi e delle nuvole.

Si ripetono, tra gli Apostoli, i tipi belliniani spogliati della loro anima lirica, immersi in una pace stagnante, ove ogni gesto diviene fatica e sforzo. I bimbi piantano nell'aria goffamente, torturati dal pittore inesperto di scorci, in ogni loro movenza.

La stessa Vergine dolciastra e placida si rivede più grassa e avvolta di gonfi panneggi nella *Sacra Conversazione* della Galleria Carrara a Bergamo (fig. 242), tra una florida Santa Maddalena e un delicato San Giovanni, di tipo belliniano. Il colore morbido e intenerito s'adagia con riposante lentezza sulle forme espanse, molli, quasi disfatte, e trova rispondenza nei gesti pigri, negli sguardi soavi e quieti, che dànno un'aria quasi raffaellesca alla testa del ricciuto Bambino. Sembra che un lievito interno gonfi, rarefacendole, tutte le forme: i turgidi busti muliebri, i panneggi sfatti, le nuvole cremose. Al tipo belliniano, nella traduzione provinciale dei Santacroce, risponde la grossa Vergine e anche la Santa Caterina, che è già un chiaro preludio alla bellezza carnosa e languida delle donne palmesche, ancora insonnolita e letargica. Le chiome di miele, studiatamente agghindate, raccolgono come più tardi la predilezione del Pittore, che gode a scioglierne sotto una luce fredda e limpida la serica matassa. Ma solo nel San Giovanni, di tre quarti, l'ombra che profila i lineamenti delicati rompe la sonnolenta uniformità dei toni.

Questo dilagar di carni e di stoffe, che distrugge la fibra dei corpi e preannuncia le armonie vaste e lente del colore palmesco nel gruppo di Bergamo, vien meno alla *Sacra Conversazione* della Galleria di Vienna (fig. 243), dove il Palma ci appare nelle sembianze di un tardo Catena ingrandito e arricchito di note nella gamma cromatica. Il gruppo si compone con sicuro equilibrio architettonico intorno alla muraglia in rovina che gioca d'angolo con la forma statuaria di Maria e accentra la scena, penetrata di uno spirito di nobiltà, di dignità tranquilla. Disposti così di spigolo, nella loro ferma struttura geometrica, il

busto e il braccio della Vergine, essi vengono a trovarsi sullo stesso piano della muraglia, e il centro del quadro coincide in tal modo con la più larga zona di colore. Ai lati, i due Santi hanno per sfondo il paese consueto del Palma, con i frastagli dei monti iscritti sulle strie rosse delle nuvole, mentre la Santa dal lato opposto, fra gli sproni luminosi delle figure di Maria e di Giuseppe,

Fig. 243 — Hofmuseum di Vienna. J. Palma: *Sacra Conversazione* (Fot. Wolfrum).

s'annicchia nell'ombra di un verde rifugio che fa pensare al timido giorgionismo degli ultimi belliniani. La scena manca, al tutto, della nota drammatica che pervade le *Sacre Conversazioni* di Tiziano, e non basta lo slancio dei gesti di Gesù e di Giovanni a distoglier le immagini trasognate dalla loro fantasticheria vaga e soddisfatta. Tutto lo studio del Palma mira ad avvolger la scena in una atmosfera pura e limpida, che avvivi la freschezza delle vesti cangianti sul delicato pallor delle carni, e tragga dagli argenti della mitra, del rotulo, dei lini, riflessi acuti, di neve al sole.

* * *

Nel 1508 Fra' Bartolommeo era a Venezia, e sembra che la visione dell'arte toscana abbia impressionato il Palma ancora ai suoi esordî, poichè il San Giuseppe della *Sacra Conversazione* di Vienna, e ancor più il *San Pietro in trono* nella Galleria Veneziana (fig. 244), richiamano il Frate nei tipi e nelle frequenti ammaccature d'ombra. La composizione è tradizionale all'arte di Venezia, imbastita sopra uno schema affine a quello adottato da Giambellino per l'ancona perduta dei Santi Giovanni e Paolo: gruppi di Santi alla base del trono, e una tenda, dietro la divinità, sorretta da un tralcio d'alloro traverso l'arcata. Ma l'enfasi delle pose, che voglion essere grandiose, monumentali, soprattutto nel San Giovanni Battista e nel San Paolo, è indizio dell'attrattiva esercitata dall'arte del Domenicano sul Veneto alla fine del primo decennio del Cinquecento, nell'anno stesso in cui moriva Giorgione.

Nella *Sacra Conversazione* della Galleria Liechtenstein a Vienna (fig. 245), il concetto architettonico che domina il quadro dell'Hofmuseum è abbandonato per una ricerca di grazia decorativa rara nell'arte del Palma, e la composizione acquista una fluidità tutta nuova, in accordo con la pennellata morbidissima. La Sacra Famiglia siede sopra un rialzo di terra, e ne segue mollemente il declivio; le Sante, dal lato opposto, s'inarcano insieme sopra un libro, e i due gruppi, con la massa frondosa dell'albero, forman cornice a una veduta campestre, sfumata, serica, sfuggente verso il cielo color di rosa: composizione a ghirlanda più affine alla composizione del Correggio che alla veneta, come la morbidezza perlacea dello sfumato, che nella testa del Bambino fa pensare alle evanescenze del pennello leonardesco. I drappi della Vergine hanno un tessuto denso, corposo, incavature profonde e cupe che richiamano Giorgione, ma il modellato tenerissimo, i cerchi d'ombre intorno agli occhi, il tessuto vaporoso delle carni, specialmente nel piccolo Gesù e nella mirabile Santa Caterina, allontanano dal mondo di Giorgione. Sul freddo

Fig. 244 — Galleria di Venezia. J. Palma: *San Pietro in gloria.*
(Fot. Anderson).

Fig. 245 — Galleria Liechtenstein, a Vienna.
J. Palma: *Sacra Famiglia e Sante.*

Fig. 246 — Galleria di Glasgow. J. Palma: *Sacra Conversazione*
(Fot Braun).

chiarore del cielo striato di giallo, di rosa, di tenero cilestre, il profilo della Santa traspare diafano e lieve, in una pura luce di perla, che vien meno alla *Sacra Conversazione,* nella Pinacoteca di Dresda, tra le ombre intense e il dilagar delle forme.

Le tinte floreali dei rosa luminosi, dei gialli di ranuncolo, degli azzurri, dei verdi, splendono nell'aria tersa del paese in cui la *Sacra Famiglia riceve la visita dei Santi Giovanni Battista e Caterina,* nel quadro della Galleria di Glasgow (fig. 246), ove le

Fig. 247 — Galleria di Dresda. J. Palma: *Incontro fra Giacobbe e Rachele* (Fot.. Hanfstaengl).

ombre cadon leggiere sulle immagini grandi scultorie, sui marmi, sul niveo agnellino, come sulle esili creature lottesche. Appena il manto della Vergine, e la siepe d'alberi che s'aggrotta cupa dietro San Pietro, portano nel quadro i contrasti d'ombra e luce cari alla scuola di Giorgione, senza turbarne l'atmosfera di tranquillo e dolce sopore.

* * *

È di questo momento una delle opere tipiche del Palma: l'*Incontro di Giacobbe e Rachele* (fig. 247), idillio rustico, che si svolge in un vasto paese animato d'ingenue macchiette, dise-

gnato in ogni particolare con una minuzia nordica lontana dallo spirito di Giorgione e di Tiziano.

Ancor un'eco d'arte cimesca risuona nel polittico smembrato della Galleria di Brera (fig. 248), ove i fondi di cielo e l'immagine intensamente chiaroscurata del San Rocco svelano affinità di stirpe tra il Palma, di origine lombarda, e l'arte dei grandi

Fig. 248 — Galleria di Brera, in Milano. J. Palma: *Santi.* (Fot. Brogi).

lombardi usciti dal ceppo giorgionesco, Romanino e il Moretto: affinità anche più evidenti nella pala di Zerman presso Treviso (fig. 249), tra le più banali opere del Pittore, ma con un angioletto dalle ali screziate caduto come un brillante ai piedi del trono, ricco di colore e di luce come gli angeli farfalla dipinti dal fantasioso Romanino.

Esso ritorna, con varianti leggiere, nel quadro d'altare a Vicenza (fig. 250), simile al primo, ma più svolto e armonioso. Dalla pala di Castelfranco deriva la posa eroica di San Giorgio, come la divisione tra figure e paese, e il drappo d'argento che s'innalza dietro il trono. Ma l'ideale luce del prototipo vien

Fig. 249 — Zerman, presso Treviso. J. Palma: Pala d'altare.
(Fot. Anderson).

meno alla fortissima pittura del Palma: abbreviando la distanza tra la Madonna e i Santi, egli distrugge l'impressione d'infinito

Fig. 250 — Galleria di Vicenza. J. Palma: Pala d'altare (Fot. Anderson).

che emanava dalla pala di Castelfranco; mettendo in colloquio Santa Lucia e il Bambino, distrugge l'aura di sogno, la vita contemplativa propria dei personaggi di Giorgione.

* * *

Il chiaroscuro s'afforza; gli occhi sbarrati e vividi spirano risolutezza ed energia nella *Sacra Conversazione* della Galleria di Vienna (fig. 251), dove il Sant'Antonio Abate richiama i tipi del Dürer. Un nuovo sangue, più impetuoso e caldo, scorre nelle vene dei Santi; le forme imponenti son rette da una struttura ossea

Fig. 251 —.Galleria di Stato, a Vienna. J. Palma: *Sacra Conversazione.* (Fot. Wolfrum).

salda e forte; gli sguardi lampeggiano; l'ombra modella i lineamenti con vigore scultorio. Ad un tempo trionfa il suntuoso colore del Palma nelle ampie superfici, ottenute con uno studio sapiente di posa, che nella Santa a sinistra è tutto un programma. E nonostante il cipiglio dureriano del vecchio Santo abate e il gesto d'offerta del Battista proteso a Gesù, non un soffio di emozione traversa l'opera del Palma, contemporaneo al focoso Tiziano e al Lotto sentimentale: le Sante si distraggono, fissan lo spettatore, studiano la posa come davanti a un obbiettivo fotografico, orgogliose della propria bellezza e dello

splendore serico delle vesti. Sono le sorelle delle dame veneziane che risplendono di salute e di bellezza nei ritratti di Vienna e di Berlino, l'uno (fig. 252) dominato dal fulgore delle chiome

Fig. 252 — Galleria di Vienna. J. Palma: Ritratto.
(Fot. Wolfrum).

biondissime, l'altro (fig. 253) dalla interna luce delle carni che gareggiano con quelle del Lotto per trasparenza perlacea. L'ampiezza delle spalle, da cui scivola una camicia d'argento, la ciocca che lambe una spalla, sono altrettante note comuni con la Flora di Tiziano, ma le carni ceree, le luci argentine che sfiorano come raggi di luna la bella mano posata sul petto, le chiome

di un biondo miele, freddo e splendente, il lieve sfiorir delle forme espanse, mettono vieppiù in rilievo, per le somiglianze, la diversità profonda tra le due opere uscite dalla scuola di Giorgione.

Fig. 253 — Galleria di Berlino. J. Palma: Ritratto.
(Fot. Hanfstaengl).

Segue di poco alla *Sacra Conversazione* di Vienna, l'altra, nella Raccolta Benson a Londra, della *Sacra Famiglia e Santi, col Battista che accompagna un committente innanzi alla Vergine.* Sono le stesse figure del quadro precedente, ma più chiare, più lievi (fig. 254), sopra uno sfondo di borgo, singolare per l'accostamento di facce variopinte d'edifici, come di tasselli poli-

cromi. Dopo questa possiamo classificare la *Sacra Conversazione* di Napoli (fig. 255), la più energica tra le opere di Jacopo, con figure in animato colloquio, e con note d'ombra intense, che avvivano il gioco della luce e rompono la dolce monotonia delle atmosfere palmesche. San Girolamo e il Battista richiamano Tiziano, e anche il paese, sotto un cielo a strati di zolfo e di

Fig. 254 — Raccolta Benson, a Londra (già nella).
J. Palma: *Sacra Conversazione*

porpora, si stende vasto, cupo, sommario, con una grandiosità epica, senza riscontri in altre opere del Palma.

Con questo eccezionale vigore, con questa esuberanza di vita, si presenta a noi, campione popolare di bellezza veneziana, la *Santa Barbara* della chiesa di Santa Maria Formosa a Venezia (figg. 256-257). Sopra un piedistallo, come una statua vivente della gioventù e della forza, l'eroina s'innalza sullo sfondo di un cielo azzurro e giallo, di una torre cupa. Il verde, il rosso, l'argento, splendono nelle sue vesti; gli occhi neri lampeggiano di gioia e di sorriso; un drappo di seta fulgida, e un diadema d'oro completano l'abbigliamento della regale figura. Mai il colore d'Jacopo fu più corposo e ricco che nel manto attorto al braccio

e nel drappo d'argento a sfaccettature giorgionesche, mai più fine e morbido che nelle carni modellate con soavità infinita, con delicata sensualità. La bellezza del Palma, languida e molle, come di rosa già troppo espansa nel suo fulgore e destinata a rapida sfioritura, qui emana una radiosa energia di vita. Fra il doloroso *San Domenico* (fig. 258) e il femmineo *San Sebastiano* (fig. 259), sotto il gruppo sublime di *Cristo e la Vergine*, plumbeo

Fig. 255 — Museo Nazionale di Napoli. Palma Vecchio: *Sacra Conversazione*. (Fot. Anderson).

nell'ombra e lampeggiante alla luce (fig. 260) quanto un Sebastiano Luciani del periodo cimesco, la *Santa Barbara* si eleva come un inno alla giocondità della vita, e il ramo di palma che tiene nella destra sembra mutarsi nel simbolo di Cerere, dea della terra feconda.

Simile esuberanza di succo vitale distingue una serie di ritratti muliebri contemporanei alla *Santa Barbara*: primo fra essi la *Cortigiana* della Galleria Barberini (fig. 261), in un contrasto abbagliante di chiome biondo miele e d'occhi nerissimi, in un fulgor di rasi. Senza nessuna eco della vita spirituale dei ritratti

Fig. 256 — Chiesa di Santa Maria Formosa, a Venezia.
J. Palma: *Santa Barbara.*
(Fot. Anderson).

Fig. 257 — Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Anderson).

Fig. 258 — Chiesa di S. Maria Formosa, a Venezia.
J. Palma: *San Domenico*
(Fot. Anderson).

Fig. 259 — Chiesa di S. Maria Formosa, a Venezia.
J. Palma: *San Sebastiano*
(Fot. Anderson).

di Giorgione o di Lorenzo Lotto, nessun riflesso della fiamma eroica che accende i personaggi di Tiziano, le creature del Palma, floride, matronali, fulgide, ci appaiono sempre come davanti a uno specchio, in contemplazione soddisfatta e vana di se stesse, campioni senz'anima di una bellezza rigogliosa. Senza altra

Fig. 260 — Chiesa di Santa Maria Formosa, a Venezia. J. Palma: *La Pietà.* (Fot. Anderson).

preoccupazione, il Palma stende le tinte morbide e ricche entro le vaste superfici, come aiole fiorite, per farne sbocciare le sue rose senza profumo, magnifiche di colore. Così passa, volta a noi di tre quarti, sul fondo cupo, una sorridente *Giovinetta* di Vienna, nell'ammanto della capigliatura di un biondo chiarissimo e freddo, in un ripetuto e violento contrasto tra il nero degli occhi, il carminio delle labbra e il flavo splendor delle chiome.

Una nota di femminea delicatezza, rara nel Palma, attenua, in un altro ritratto di Vienna (fig. 262), la pompa del tipo muliebre

Fig. 261 — Galleria Barberini, a Roma.
J. Palma: Ritratto.

Fig. 262 — Hofmuseum di Vienna. J. Palma: Ritratto.
(Fot. Wolfrum).

ristampato dal Pittore nei suoi innumerevoli busti di donne bionde. La giovane dònna sogguarda reclinando il capo, e l'arco che abbraccia spalla e viso esce con grazia squisita dall'ovale di una nicchia tronca e poco profonda, racchiudente l'immagine come entro uno specchio concavo. La posa ricorda quella della Santa Martire nella *Sacra Conversazione* di Vienna, e risulta alla stessa riposante larghezza di zone cromatiche composta dallo scollo ovale, di una tenera cerea bianchezza, dalla veste azzurra, dall'ombra vellutata del fondo, in accordo lente e ampie.

* * *

Il tipo muliebre che si ripete, in variazioni leggerissime, per tutta la serie dei ritratti palmeschi, riappare nelle tre *Veneri*,

Fig. 263 — Galleria di Dresda. J. Palma: *Venere*.
(Fot. Hanfstaengl).

prima fra esse la *Venere* di Dresda (fig. 263), che ci mostra lontano dallo spirito dell'arte giorgionesca il suntuoso coloritore. S'adagia nell'aperta campagna la massiccia dea, poggiata a un rialzo come nel quadro di Giorgione; e una tunica d'argento, un manto rosso, ripetono le note di colore del prototipo. Ma la forma si disegna rigida sul fondo, senza le molli ondulazioni

che nel quadro di Giorgione accordano il ritmo della figura al ritmo del paese. Le *Veneri* di Tiziano sostituiscono alla calma

Fig. 264 — Museo Fitzwilliam di Cambridge. J. Palma: *Venere.*

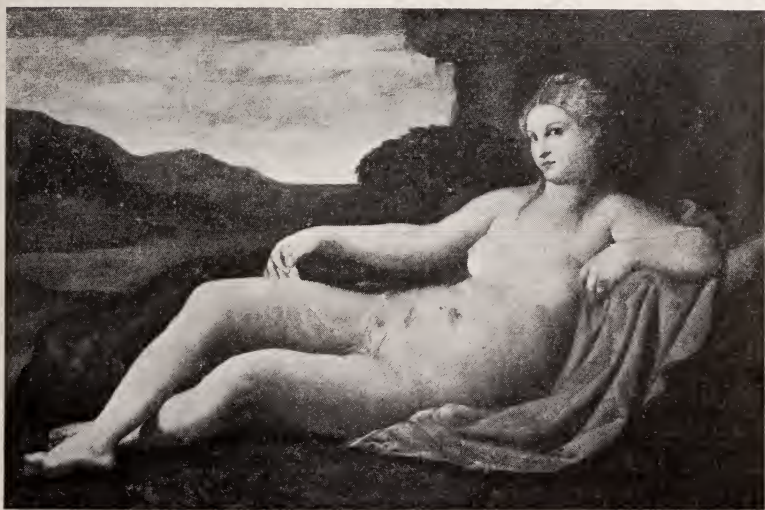



Fig. 265 — Raccolta di Lord Lee of Fareham, a Londra. J. Palma: *Venere.*

sognante del maestro di Castelfranco l'ardore voluttuoso dei bei corpi dorati, penetrati di luce; le *Veneri* del Palma, nella

Galleria di Dresda, nella Galleria di Cambridge (fig. 264), nella Raccolta Londinese di Lord Lee, sono grandi masse inerti, tagliate come in un ceppo, messe in posa entro un paese dove ogni fiore, ogni foglia trova particolaristica determinazione, e le cortine d'alberi, le alture ritagliate sui fondi, le case bagnate dall'umida luce di Giorgione, non riescono a fondersi nelle vaste armonie tonali del prototipo. L'origine bergamasca del Palma

Fig. 266 — Antica Pinacoteca di Monaco. J. Palma: *Sacra Conversazione.*

si rivela in questa visione del paese dettagliata e inscritta, che il Pittore abbandona solo nella *Venere* di Lord Lee (fig. 265), per ripetere le grandi linee severe del paese a sfondo della *Sacra Conversazione* di Napoli Qui anzi, col sapiente equilibrio delle sagome rettilinee, e col risalto cromatico della terra scura fra le due note chiare del corpo biancorosa, del cielo giallo e azzurro, il Palma si esprime in un linguaggio serrato e conciso.

Ma in nessuna delle tre opere la luce penetra la superficie compatta e liscia dei nudi, mentre comunica una diafanità rara, di cera bionda, alle carni della Vergine e di Santa Mad-

dalena e al nudo morbidissimo del Bimbo nel quadro di Monaco (fig. 266), ove San Rocco si modella sul tipo dei pastori di Tiziano. Anche il gruppo di case è immerso nei vapori rosa e biondo di un luminoso tramonto. Il quadro è tra le cose più attraenti e fresche del Palma, con la grazia attonita del volto bianco di Madonnina, e la pompa agreste dei pampini, accarezzati dalla luce sulle larghe superfici di velluto.

Il tipo di giovane campagnolo caro a Tiziano, lo stesso

Fig. 267 — Galleria del Louvre. J. Palma: *Presepe*.
(Fot. Alinari).

dato al pastore che s'appresta a suonare il flauto nelle *Tre Età* di Bridgewater House, ritorna nella *Natività* del Louvre (fig. 267), tra le opere del Palma più vicine allo spirito di Giorgione. Anche l'atmosfera stagnante dei quadri palmeschi comincia ad agitarsi: il moto della Vergine, pronto e gioioso, risponde allo slancio del giovine divoto; San Giuseppe guarda sorridente alla scena, e il gruppo, protetto dalle larghe muraglie, si anima di contrasti d'ombra e luce quasi tizianeschi. Quanta poesia nei toni delle carni ceree, nella pallida luce del cielo, nello splendore smeraldino del verde!

Sull'albero in fondo alla capanna un uccellino posa; la vitalba le forma corona; il pastore, nelle sue vesti lacere, è un bel paggio gentile, la Santa è nobilmente acconciata; dignitosa la Vergine; Giuseppe, nel manto giallo dorato, come vela al sole dell'Adriatico, è un saggio, un senatore della Serenissima. È passato Giorgione a dar tanta elezione al pastore.

Il lungo ovale e i lineamenti marcati e scultorei della Vergine della *Sacra Conversazione* di Dresda si ripetono, in una cornice più elegante e studiata di riccioli, nel quadro del Barone Nemes (fig. 268), tra le opere maggiori del Palma giorgionesco. È una pagana scenetta, un canto di colore e di luce, come la *Festa di Venere* e i *Baccanali* del giovane Tiziano. Un pastore, sul prato fiorito, all'ombra di un albero, soffia nel flauto; e le sue gambe tornite scivolano dal rustico sedile; tutto il corpo ondeggiante s'appresta a lasciarsi rapire dal ritmo di danza dei suoni. Seduta dietro lui lo contempla una ninfa, trattenendo il respiro. Riflessi di rame accendon la testa china del pastore; s'indorano le foglie della ghirlanda, le braccia illuminate dal sole. Le grevi nubi ramigne, che pesano sulla campagna di velluto verdazzurro, son la nota di base; anche il biondo dei capelli della giovane donna s'infulva. L'arte di Giacomo Palma è qui prossima a quella di Tiziano giovane, tutta presa dalla gioia del colore, tutta calda di vita, ma si rivela nelle note di rosa lillaceo e di grigiazzurro, nelle frondi ritagliate in morbida felpa, nel modellato nitido dei lineamenti, come opera di scultore che li formi di creta o di malleabile cera. Un confronto con le *Sacre Conversazioni* primitive del Palma nelle Gallerie di Glasgow e di Vienna basta a chiarirci la paternità di quel delizioso brano edonistico di arte veneta che ci sorride dalle pareti del palazzo Nemes.

Forma parallelo al quadro Nemes un'altra scenetta pastorale della Raccolta Landsdowne a Londra, ascritta a Giorgione (fig. 269). Un pastore, con la testa carica di cincinni, come di scuri grappoli, accorda il liuto; due giovani donne abbracciate cantano: una di esse, in verde chiaro, poggia la testa alla spalla

Fig. 268 — Presso il Barone Nemes, a Monaco di Baviera
J. Palma: *Pastore e Ninfa*

della compagna, e il gruppo soavissimo, come preso da incanto, ha per sfondo uno tra i paesi più pittoreschi del Palma, degno

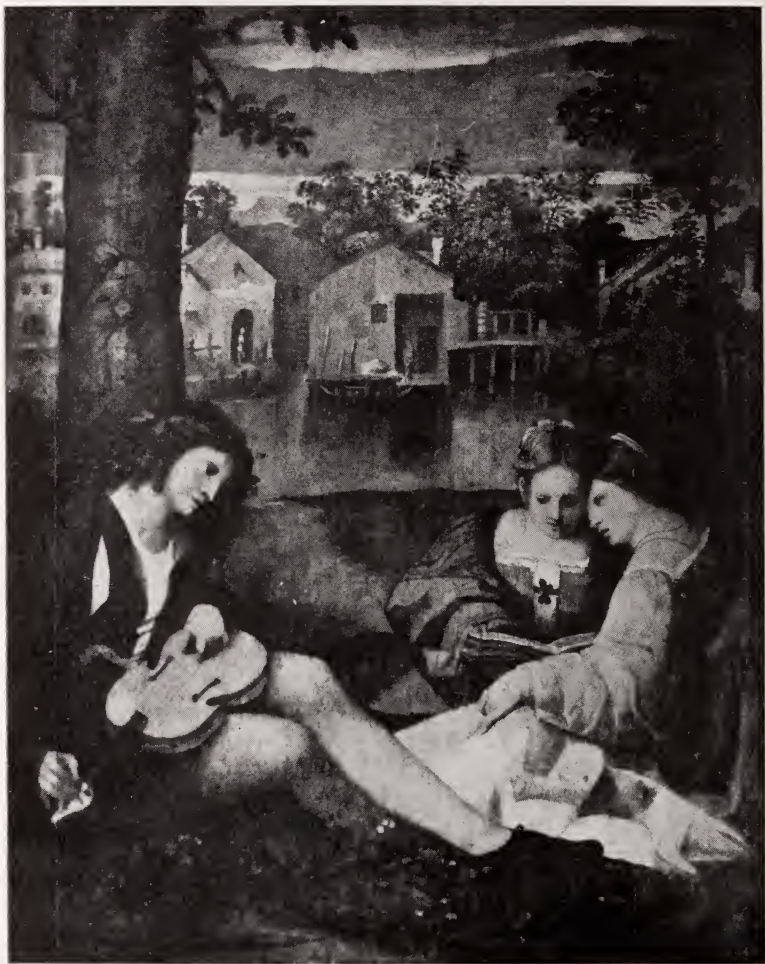



Fig. 269 — Raccolta Landsdowne, a Londra.
J. Palma: *Concerto campestre.*

di un Carpaccio, in quel suo umidore d'atmosfera, tra le nubi grevi, le macchie d'alberi leggiere, le verdi acque e il riflesso delle barche, dei ponti, dei mulini. Due profili di macchiette si

disegnano sulla soglia delle capanne, immoti, in ascolto, e tutta in ascolto par la natura in quel silenzio delle acque sonnolenti, del cielo a larghe nubi parallele. Vi è nel paese, chiuso dal cielo come da una parete a strie policrome di nubi, e tutto in superfice, un senso pittoresco diverso da quello di Giorgione; ma lo spirito del grande di Castelfranco si riflette nell'accordo profondo tra le immagini e la veduta campestre, nell'espressione

Fig. 270 — Galleria Nazionale di Londra.
J. Palma: *Due ninfe e un pastore.*

di sogno e d'ingenuo stupore, persino nelle mirabili pieghe ad altorilievo che una veste chiara forma cadendo al suolo.

Vicino di tempo è il quadro della Galleria Nazionale di Londra, *Due ninfe e un pastore* (fig: 270), altro capolavoro del Palma. Poche opere del grande Bergamasco risultano a una così perfetta armonia di linea e di colore, come questa, dove un'eco blanda di curve avvolge il busto della ninfa dormiente, e la morbida dolcezza dei nudi, torniti con amore, riposa sul velluto di ruggine e d'oro delle fronde. Fusti d'alberi e strisce di nuvole ci fanno sentire più blanda, mediante la guida di verticali e orizzontali, la carezza di linee arcuate che intona le bionde immagini al declivio lene dei colli.

Fig. 271 — Galleria dell'Accademia di Londra.
J. Palma: *Temperanza*.

Un altro ignorato Palma di grande importanza è una tela che nel Museo dell'Accademia londinese porta il nome di Giorgione (fig. 271). E la derivazione dal Maestro di Castelfranco è evidente: le sagome architettoniche del pozzo e dei gradi, l'oblunga forma muliebre, l'atteggiamento simile a quello della *Giuditta* di Pietrogrado, rivelano un prototipo giorgionesco. Ma la figura, splendente di fulva bellezza, col volto nell'ombra fra

Fig. 272 — Museo Städel, a Francoforte.
J. Palma: *Due bagnanti.*

l'argento dei lini e il biondo delle nuvole, è propria del Palma, come le stoffe morbide e il verde oro del manto: richiama l'imperiale *Santa Barbara* in Santa Maria Formosa. Sotto il velo di nuvole che aureola di luce la donna, il cielo ha il verde tranquillo di un lago. E le carni, di un pallore ambrato, sembrano assorbire la calda biondezza delle nubi.

Accanto a questo capolavoro ispirato a Giorgione, viene a porsi il quadro delle *Due bagnanti* nel Museo Städel di Francoforte (fig. 272). I corpi torniti appaiono come due masse di puro alabastro sull'ombra della siepe, che li accoglie in una nicchia fiorita, nè può immaginarsi più leggiero e prezioso gioco

di luci e diafane ombre di quello che s'avvicenda sulle forme della donna a destra. Indolenti come tutte le creature del Palma, le due ninfe si abbandonano alla frescura del verde, alla terra

Fig. 273 — National Gallery di Londra.
J. Palma: *Ritratto di Poeta.*
(Fot. Anderson).

da cui sgorga la loro sana e abbagliante bellezza. E nel verde degli alberi, nel bianco delle carni, nel rosso e nell'argento dei drappi, nel paese, tocco con mano insolitamente delicata e leggiera, risplende di freschezza e di gioia il colore.

* * *

Sempre più il Palma si accosta all'arte di Giorgione nel dipingere i ritratti della Galleria Nazionale di Londra (fig. 273), della Raccolta Querini Stampalia (fig. 274), del palazzo dei Duchi

Fig. 274 — Raccolta Querini Stampalia, a Venezia.
J. Palma: Ritratto.
(Fot. Anderson).

d'Alba a Madrid (fig. 275), del Romitaggio di Pietrogrado (fig. 276). Sul fondo intrecciato da rami d'alloro, il Gentiluomo di Londra, con l'ovale affinato, i lineamenti carezzati d'ombra, ha nello sguardo lento un riflesso della sognante anima giorgionesca,

un'espressione avvincente di finezza e bontà. Anche la fusione dei toni è perfetta, nel contrapposto del verde oro col rosa e il viola della veste, il freddo rosa delle carni, la neve compatta dei lini. E più che in ogni altro ritratto del Palma, il colore,

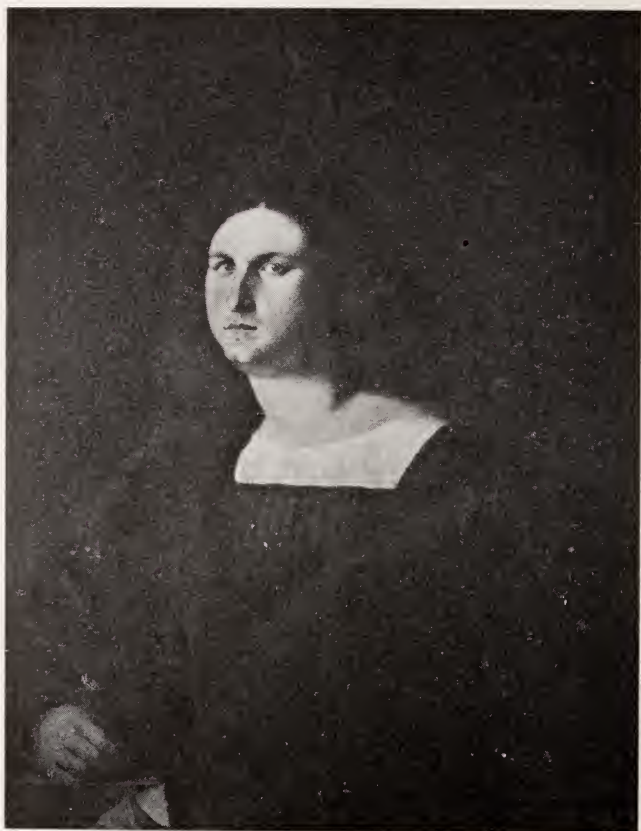



Fig. 275 — Raccolta dei Duchi d'Alba, a Madrid.
J. Palma: Ritratto.

brillante e ricco nei primi piani, velato d'ombra sul busto e sul volto, comunica al ritratto una impronta di raffinata signorilità, di aristocratico ritegno.

Nel ritratto Querini Stampalia, il personaggio esce da una nicchia ombrata, dietro un parapetto tagliato sulla stessa foggia

di quello che forma riparo al Giovane ritratto da Giorgione nella Galleria di Berlino. Evidentemente il Palma si è qui valso di un

Fig. 276 — Romitaggio di Leningrado: J. Palma: Ritratto.

modello giorgionesco. E la struttura quadra e vigorosa sembra alleggerirsi per l'armonia bruno dorata del colore, come per la delicatezza spirituale del volto, velato di un'ombra di malinconia e d'amarezza.

Nel terzo ritratto della serie (Collezione del Duca d'Alba), simile a questo per il modulo grandioso, la sfumatura di giorgionesco romanticismo propria al Gentiluomo di Londra e all'altro nella Raccolta Querini Stampalia, è vinta dal rigoglìo di vita, dallo sguardo freddo e risoluto. In veste nera, su fondo nero,

Fig. 277 — Galleria del Romitaggio, a Leningrado.
J. Palma: *Madonna*.

risalta in piena luce il volto fiorente di giovinezza. Ma più che in tutte le sue opere il Palma intende il tono di Giorgione nel ritratto di Leningrado, per l'accordo di note dolcissime tra il mantello e la grigia nebbia del fondo, da cui sboccia in luce il bel volto fiorente di giovinezza.

L'arte di Jacopo Palma ha raggiunto il pieno sviluppo nel quadro della Galleria di Leningrado (fig. 277), ispirato alla *Madonna della Seggiola* di Raffaello, e nelle *Tre sorelle* a Dresda (fig. 278), che ne è, quasi, l'esempio tipico, per il suo lusso terre-

stre e magnifico. I volti sono larghi, le maniche amplissime, disposte in modo da offrire il maggior campo al colore. Il paese, con le rocce e gli alberi dai toni di ruggine nel primo piano, di un biondo tenue e vellutato nel secondo, il cielo con le strisce di nuvole, l'alberetto lontano, stampato di frondi d'oro, riecheggiano la bionda bellezza delle tre donne dalle forme opulenti, dai

Fig. 278 — Galleria di Stato, a Dresda. J. Palma: *Le tre sorelle.* (Fot. Alinari).

volti di un tono ambrato, dai capelli di pallida seta color di miele. Anche il rosso ruggine della veste che avvolge la fanciulla a destra s'imbionda; e un manto di tela aurata copre la fanciulla a sinistra sulla veste azzurra.

Nessun contenuto spirituale, nessun calore di vita: le tre figure sono in posa davanti alla folla, e una di esse stringe nelle dita le ciocche della sorella come per valutarne la purezza dell'oro. Il colore morbido e ricco esprime il tranquillo ideale del Palma, pago di rispecchiare la bellezza espansa di tre giovinezze, destinate a sfiorire in un autunno precoce come la rosa accanto a una

di esse. Raramente il colore di Jacopo fu così ricco e armonioso come in questa sinfonia di ori, che trova la nota più larga e piena nelle tre immagini rigogliose.

Nelle opere successive, sempre più il Palma sfuma, sgrana e alleggerisce il colore, studioso di morbidezze atmosferiche: plasma

Fig. 279 — Galleria di Berlino. J. Palma: Ritratto.
(Fot. Hanfstaengl).

la donna poggiata a una siepe di rose, nel Museo di Berlino (fig. 279), in una lieve caligine bionda che disfà la compattezza delle carni e sfiocca il tessuto del manto; compone di veli aerei, delicatissimi, il cereo pallore del *Ritratto muliebre* di Lione (fig. 280), molle, evanescente, con una nota di languor sensuale,

presecentesco. E quando, nei suoi ultimi anni, riprende il tema antico della *Sacra Conversazione*, rinuncia alla semplicità delle precedenti, ancor vicina al Quattrocento, per presentarci in maestà la Vergine opulenta dell'Accademia di Venezia, soprelevata dal-

Fig. 280 — Galleria di Lione. J. Palma: Ritratto.
(Fot. Braun).

l'alto zoccolo marmoreo (fig. 281), sullo sfondo di grandi colonne tronche, nella posa trasversa della *Madonna* tizianesca di Ca' Pesaro. L'ampio manto l'avvolge come vela gonfia dall'aria, e il gesto delle mani che proteggono e presentano il Bambino assume, per la prima volta nell'arte del Palma, un'enfasi trion-

fale. A lei stretti, San Giuseppe e Santa Caterina completano l'armonia solenne della curva che circoscrive il gruppo di Madre e Figlio. E il colore intenso e splendido, dominato dalla luce

Fig. 281 — R. Galleria di Venezia. J. Palma: *Sacra Conversazione*

argentina del drappo di Maria, veste della pompa di un aureo settembre il paese, il cielo velato di nuvole, le immagini luminose.

* * *

Senza lo slancio fantastico della *Sacra Conversazione* di Venezia, le altre pale d'altare rispecchiano il temperamento mite di Jacopo, pago di belle forme, di bei colori, di suntuose stoffe. Solo la *Pietà*, nella cimasa della pala di *Santa Barbara*, nelle ombre dolcissime che velano il volto di Cristo, riflette la nota elegiaca delle opere di Giorgione, come i ritratti virili dell'ultimo periodo, avvolti di atmosfere bruno dorate, composti a una sovrana dignità non scevra di malinconia. Le *Veneri*, dipinte sull'esemplare di Giorgione a Dresda, rimangon tra le opere più fredde e manchevoli del Palma, mentre le due *Ninfe* di Francoforte,

nell'abbandono alla terra fiorita, nella dolce fusione del colore, sono un'eco profonda dell'arte di Giorgione, Tiziano trasfonde nella pittura veneta l'impeto dei suoi voli fantastici, animando con luci e ombre a contrasto le vaste superfici cromatiche delle prime pitture; il Palma non altera le atmosfere quiete, non affretta il respiro delle belle immagini, sane, indolenti, in eterna contemplazione di se stesse come davanti a un invisibile specchio. Nelle *Sacre Conversazioni,* trova l'espressione più schietta del suo amore di campagnuolo per la terra e per il sole, presentando i gruppi fioriti all'aperto, nella vita dei campi, nella frescura del verde. Egli zufola il canto pastorale nell'Arcadia delle valli bergamasche, raccogliendo intorno alla Vergine le belle donne figlie di Pomona, i vecchi San Giuseppe, adusti pastori vissuti con le mandrie sull'Alpe, i giovani Battista ricciuti che tengon la croce come la scure del boscaiolo. Anche i colori, che si stendono a festa, come sopra i più bei tappeti orientali, e squillano, e si espandono, riflettono una pace pasquale. Quadro tipico di Palma Vecchio è *Il bacio di Giacobbe e di Rachele.* S'incontrano la robusta campagnola e il rusticano cavaliere; si stringon le mani; si baciano sulla bocca, mentre il campo è popolato dalle mandre, due montoni dan di cozzo, un pastore abbevera le capre. L'idillio campagnolo traduce il racconto biblico; lontano dalla visione giorgionesca, è ancor pura enumerazione di cose e di esseri. [1]

---

[1] Catalogo delle opere del Palma Vecchio

Alnwick: *Suonatrice*: sembra identificabile con « la Diana insino al cinto, che tiene in la mano destra el liuto e la sinistra sotto la testa » citata dall'Anonimo morelliano, e creduta smarrita dal Locatelli.

Bergamo, Galleria: *Sacra Conversazione.*

Berlino, Museo: *Maria leggente presso Gesù addormentato.*

— — *Fanciulla appoggiata sul destro braccio.*

— — *Busto di donna.*

— — *Busto di uomo.*

Blenheim: *Vergine col Figlio, una martire e un cavaliere.*

Braunschweig, Galleria: *Adamo ed Eva.*

Budapest, Galleria: *Ignota* (la stessa di Modena).

Cambridge, Fitzwilliam Museo: *Venere e Cupido che le porge una freccia.*

— — *Maria col Figlio, Maddalena, Caterina e Barbara.*

Cassel, Museo: *Perseo e Andromeda,* di Palma il Giovane.

I tipi muliebri di Tiziano e del Palma hanno somiglianze nello splendore delle tinte, nel rigoglìo delle chiome dorate; ma la vita pulsa ardente nelle vene della *Flora* di Tiziano, mentre le innumerevoli mezze figure del Palma sembran piegare sotto il peso della propria opulenza. Chinano il capo leggermente sopra un omero, mostran le vaste scollature tra i bianchi nivei dei lini; sotto l'afa estiva, nel dormiveglia del caldo, il languore invade le floride Veneziane. La loro bellezza scaturisce dalle ampie armonie cromatiche, dal bianco ambrato delle carni, dal fulgore

---

Dresda, Galleria: *Le tre sorelle.*
— — *Venere.*
— — 188: *La Vergine col Figlio, Caterina e il Battista.*
— — 191: *Sacra Famiglia con S. Caterina.*
— — *Incontro di Giacobbe e Rachele.*
Firenze, Pitti: *Ritratto muliebre.*
— Uffizi: *Madonna col Figlio, la Maddalena e Santi.*
Francoforte (Staedel): *Le Bagnanti.*
Genova, Brignole-Sale: *Madonna col Figlio, Maddalena e Giovanni.*
— Palazzo Reale: *Addolorata.*
— Palazzo Rosso: Grande tela con l'*Adorazione.*
Glascow, I. Graham Gilbert York Kill: *Maria col Figlio sulle ginocchia e una Santa.*
Hamburg, Raccolta già del Console Weber: *Annunciazione.*
Hampton Court: 115: *Sacra Conversazione.*
— — 240: *Testa di donna.*
Leningrado, Galleria Leuchtenberg (già): *Madonna col Figlio e Santi.*
— Romitaggio: *Ritratto* e *Madonna col Bambino.*
Lione: *Testa di donna.*
Londra, Collezione Mond, nella National Gallery: *Busto muliebre.*
— Collezione Lord Lee of Fareham: *Venere.*
— National Gallery: 636: *Ritratto di uomo,* e *Ninfe e Pastore* (magazzeno).
— Collezione Landsdowne: *Concerto campestre.*
— Accademia: *La Temperanza.*
Madrid, Prado: *Sacra Conversazione.*
— Collezione Duca d'Alba: *Ritratto virile.*
Milano, Brera: *I Santi Elena, Costantino, Sebastiano e Rocco.*
— — *Adorazione dei Magi.*
— Poldi-Pezzoli: *Ignota.*
— Casa Andreossi, già in casa Terzi: *Madonna col Figlio, Giovanni, Caterina, Gerolamo, Giacomo.*
— Collezione Treccani: *Busto di donna.*
Modena, Casa Rangoni: *Madonna e Santi.*
— Galleria Estense: *Incognita.*
Monaco, Pinacoteca: *La Vergine col Figlio, S. Rocco e la Maddalena.*
- Collezione Nemes: *Pastore e Ninfa.*
Napoli, Museo: *Sacra Conversazione.*
Parigi, Louvre: *Adorazione dei pastori.*
— Duca d'Aumale: *Sacra Conversazione,* già Reiset (firmata e datata: 1500).
Peghera, Chiesa: *Polittico.*

degli occhi neri a contrasto con le capigliature di un biondo pallido e smagliante. Il tessuto delle carni è tenero, cereo; le chiome amplissime han la fluidità e la chiarezza del miele; le forme si espandono per offrire superfici vaste al colore, unica passione di questo minore nella grande triade che inizia il secolo d'oro della pittura veneziana. Tutto il cornucopio portato dal Bergamasco, le frutta che doravano i suoi pometi e crescevano con rigoglìo nelle sue valli ubertose, si riversa a Venezia, tributo della Terraferma alla Signora del mare.

Roma, Galleria Barberini: *Una cortigiana.*
— Galleria Capitolina: *Cristo e l'adultera.*
— » Colonna: *Sacra Conversazione*
— « Sciarra (già): *Bella di Tiziano..*
Rovigo, Galleria: *Busto virile.*
Serina, Chiesa: *Polittico.*
Stuttgart, Museo: *Maria col Figlio.*
— — 26: *L'Angelo con Tobia.*
Temple Newson (presso Leeds), Collezione Mr. Wood: *Ritratto virile.*
Treviso, Galleria: Pala Zerman.
Venezia, Accademia: *Ascensione* e *Visitazione* (primitiva).
— — *Burrasca* (in parte).
— — *S. Pietro in trono e Santi.*
— — *Guarigione del figlio della vedova.*
— — *Cristo e l'adultera.*
— — 48: *Cristo fra i discepoli.*
— — *S. Lorenzo col Beato Giustiniani e S. Elena.*
– Giovanelli: *Sposalizio.*
— Lady Layard: *Cavaliere e dama.*
— Quirini-Stampalia: *Ritratto incompleto di Giovane donna.*
— — *Ritratto maschile.*
— S. Maria Formosa: *Polittico della S. Barbara.*
— R. Galleria: *Sacra Conversazione.*
— Chiesa della Madonna dell'Orto: *S. Lorenzo, Gregorio papa e Lorenzo Giustiniani.*
Vicenza, S. Stefano: *Sacra Conversazione.*
Vienna, Hofmuseum: *Lucrezia.*
— — *Violante.*
— — *Giovane donna* (corsetto con fibbia).
— — *Dama con perle tra i capelli e ventaglio nella destra.*
— — *Fanciulla che guarda a sinistra, con la mano su un cestino.*
— — *Donna in abito bleu e ventaglio nella destra.*
— — *Fanciulla vista di tre quarti; tiene un vaso.*
— — *Busto di vecchio.*
— — *Il Battista.*
— — *Maria sotto un albero col Figlio, Caterina, Barbara e altri Santi.*
— Galleria Liechtenstein: *Sacra Conversazione.*
— — *Sacra Famiglia e due Sante.*
— Gustav Arens: *Giovane donna e uomo.*
— Galleria: *Il Bravo.*

GIOVANNI BUSI, DETTO IL CARIANI.

Notizie della vita.

1480-1490 — L'anno della nascita di Giovanni Cariani, non accertato da documenti, deve porsi entro questo decennio. Vi è qualche dubbio anche sulla patria del Pittore: fino a qualche anno fa, lo si riteneva nativo di Fuipiano nel Bergamasco, ma il Ludwig notò ch'egli potrebbe anche essere di Venezia, perchè mentre il padre di lui — Giovanni di Giovanni de' Busi detto Cariani, « comandador del Magistrato del Proprio », si dice sempre di Fuipiano, il nome di questo paese non si trova mai accanto a quello del figlio, che passò in Venezia la maggior parte della sua vita.

1509 — In un documento del 29 aprile, il Cariani è nominato per la prima volta come residente in Venezia.

1514 — Questa data e la firma J. Cariani P. era in una pala d'altare — *La Vergine con il Bambino, Sant'Antonio, Santa Caterina, due angeli e i coniugi committenti* —, nella Parrocchiale di Lonno in Valle Seriana, ricordata dal Tassi, ma ora perduta.

1517, agosto 8 — Il Cariani è in Venezia, e viene ricordato come membro della Corporazione dei pittori.

1517, agosto 11 — La moglie del Pittore, Joanna di ser Nicolò Natali, prima di andare a Bergamo, fa testamento, lasciando 50 ducati ad Andreana, sua figlia adottiva, e 50 al marito.

1518 — Data del quadro della Galleria Lochis di Bergamo, rappresentante il *Crocefisso con il busto del donatore.*

1519 — Data del gruppo di ritratti della Collezione Roncalli in Bergamo, noto con il nome di « Gruppo Albani ». Gli Albani

dovettero essere protettori dell'artista; un Albani è il donatore del quadro dell'Accademia Carrara — *La Vergine con il Bambino e un devoto* —, che è datato 1520.

1524 — L'Artista è sempre in Venezia, come risulta da varî atti in cui egli fa da testimonio.

1540, giugno 3 — In un atto notarile, fra i procuratori del Cariani è nominato Enrico Licinio, fratello di Bernardino, e padre del pittore cesareo Giulio Licinio.

1547, novembre 26 — Dal testamento della sua seconda figlia adottiva, Perina, risulta che l'Artista era vivo e abitava sempre in Venezia; ma la data della sua morte non deve essere molto più tarda.

L'OPERA.[1]

Non conosciamo opere datate della giovinezza del Cariani, che nel 1514 firmava la pala perduta di Lonno e nel 1519 il gruppo Roncalli a Bergamo, probabilmente dopo aver eseguito alcune pitture ove si distingue, accanto all'influenza di Lorenzo Lotto e del Palma, una educazione belliniana lottesca affine a quella del bergamasco Previtali. Simili affinità appaiono nella *Sacra Conversazione* di Venezia (fig. 282), con figure gonfie e rossigne entro panneggi faticosamente arrovellati. Una tenda liscia, divisa materialmente a cannelli, si apre un poco per lasciare che la luce del paese caliginoso si diffonda monotona e sonnolenta sulla grossa Madonna insaccata come in un saio fratesco, da cui sporge la punta di un rotondo scarpone.

Il Pittore si studia di ampliar le forme, ripetendo macchinalmente le pieghe del Palma nelle grandi maniche delle Sante e complicando di angoli spinosi il cader del manto di Maria giù

---

[1] Cfr. CROWE e CAVALCASELLE, *History of Painting in North Italy*, Ed. Borenius, III, London, 1913; FRIZZONI (GUSTAVO), *Di alcune opere di Giovanni Cariani*, in *Rassegna d'Arte*, X, 1910; FORNONI (ELIA), *I Cariani di Bergamo*, in *Arte e Storia*, XXIX, 1910; FORATTI (ALDO), *L'Arte di Giovanni Cariani*, in *L'Arte*, XIII, 1910; PHILLIPS (C.), *Some Portraits by Cariani* in *Burlington Magazine* XXIV, 1913-14.

dallo sgabello e dalla cornice del quadro, ma non riesce ad animar le figure nella scena sconnessa, dove la Vergine annoiata e il Bambino son lasciati in disparte dalle Sante perplesse e dal vecchio montanaro Giuseppe, e questi rudemente apostrofa la

Fig. 282 — Galleria di Venezia. G. Cariani: *Sacra Conversazione.* (Fot. Anderson).

flemmatica Santa Maddalena, parata di broccati lucenti e di cuffietta preziosa.

Le acute pieghe delle vesti e gli orli segnati da un sottil filo metallico di luce, la grazia lottesca dello stormo di bimbi ricciuti e diafani che s'annidano come passerotti ai piedi del trono e si affaccendano a stender dietro la Vergine un tappeto smaltato di fiorellini, i ricordi del Previtali nel gruppo della Vergine col Bimbo, avvicinano alla sfatta pittura di Venezia la pala di Brera (fig. 283), tra i capolavori del Cariani per gaiezza di tinte luminose, come per solidità di modellato. Le figure di Santa Caterina e del Santo vescovo assorto nella lettura, piantate al suolo

come statue sul loro piedistallo, e i gruppi di altri Santi, disposti d'angolo, s'accordano coi densi mazzi d'alberi nel paese

Fig. 283 — Galleria di Brera. G. Cariani: Pala d'altare.
(Fot. Alinari).

vario e scenografico, alla maniera palmesca. Nessun ritratto del Cariani ha tanta potenza di carattere come l'immagine del barbuto Sant'Agostino sprofondato nella lettura, con belle mani

morbide degne del Lotto, nè mai altrove il Cariani saprà modellare una testa così finemente sagomata dalla luce come quella del pensoso San Domenico. A un tempo, l'atmosfera stagnante del quadro di Venezia si rompe ai trilli del colore animato da ripetuti contrasti di masse d'ombra e luce, tra i prati verdi e oro e le cupe boscaglie, tra il cielo chiaro e la terra grave

Fig. 284 — Giovanni Cariani: *Cristo predica alle donne.*
(Fot. Brogi).

d'ombra; dal bisbiglio degli angioletti ai piedi del trono e degli altri che volano a sciami, col vento, nel cielo striato di nuvole a veli multicolori. E anche in quest'opera, che trae la vita dai grandi esemplari del Palma e del Lotto, il Maestro rivela una prima educazione lombarda nell'insistente cura dei dettagli, sassolini e ricami, fratture di roccia e penne d'ali, nei colori chiari, rosati, velati, nel diligente sfumato.

Ancora il panneggio della pala di Brera, sottile, tirato, angoloso, con pieghe acute, si vede in un frammento di predella della Pinacoteca Ambrosiana (fig. 284), che crediam prossimo

a quell'opera per l'eccezionale freschezza del colore madido di luce. Figura *La predica di Cristo alle donne*, in un interno dolcemente velato di grigio come da una nebbia che ponga in risalto

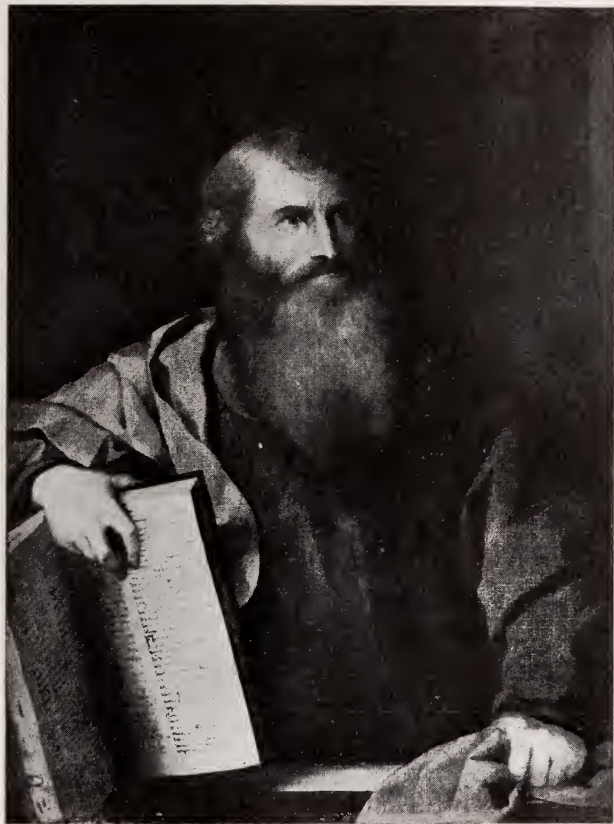



Fig. 285 — Galleria di Vienna.
G. Cariani: *L'Evangelista Giovanni*
(Fot. Wolfrum).

la fioritura delle vesti policrome e delle carni rosate. E mentre i volti lievi delle giovani donne paion soffiati nell'aria, le vesti splendenti sono dipinte a tocchi di pennello densi e pastosi, come a incrostazioni di colore, ripetute poi nello spavaldo *Evangelista Giovanni* della Galleria di Vienna (fig. 285), che sembra

trarre da esemplari savoldiani lo stacco vigoroso della forma dal fondo cupo e il blocco marmoreo del gran libro squadernato sul parapetto. Con piglio risoluto, da Mosè villereccio,

Fig. 286 — Galleria di Venezia. G. Cariani: *Gentiluomo in pelliccia.* (Fot. Anderson).

l'Evangelista abbranca il libro e un lembo del manto come per stritolarli, saettando con feline pupille il popolo in ascolto.

* * *

Il gran volume squadernato e il piglio oratorio dell'*Evangelista Giovanni* si rivedono nel ritratto del *Gentiluomo in pelliccia* (fig. 286) e di *Giovanni Benedetto Caravaggio* (fig. 287), filologo e medico dello studio patavino, rettore e lettore, come dichiara la scritta spiegata alla maniera lombarda, sopra una

tenda verde. Modello a Giovanni Busi fu certamente il Lotto, da cui il Pittore trasse l'impostazione della figura, e soprattutto il rosa lillaceo della veste, la fluidità luminosa del colore. Ma

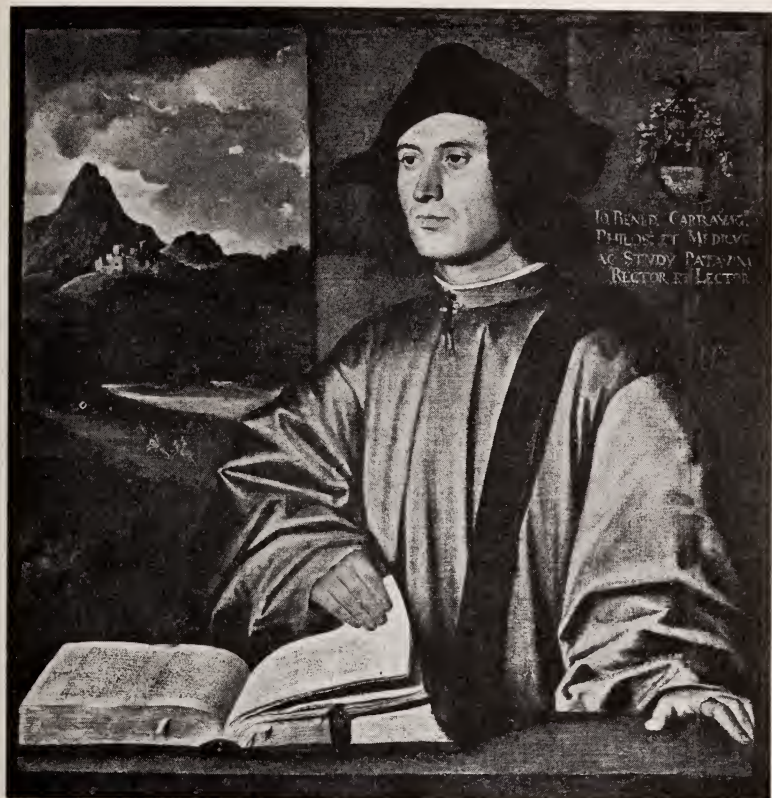



Fig 28 — Galleria di Bergamo.
G. Cariani: *Giovanni Benedetto Caravaggio.*

anche qui la durezza della posa, e soprattutto il cielo con nuvole a orli vellutati, sono indizi dell'influenza che in questo periodo ebbe sul Cariani il bresciano Savoldo.

Ancora lo studio dei modelli savoldiani è palese nei due Santi seduti in primo piano della farraginosa *Sacra Conversazione* di Bergamo (fig. 288), mentre l'eredità del Previtali traspare dalla Madonna in profilo con la sciarpa avvolta attorno al capo

e alle spalle, dal fanciullone di gomma elastica, dal ligneo San Giuseppe, stampato sui tipi dei più ruvidi belliniani, e Santa Maddalena, dinoccolata cortigiana, riflette con una volgarità stucchevole di posa i floridi tipi del Palma.

È un'accozzaglia di figure colossali in un paese dove i monti dan la scalata al cielo per non scomparire dietro la folla cozzante

Fig. 288 — Galleria dell'Accademia Carrara, a Bergamo.
G. Cariani: *Sacra Conversazione*

nello spazio, e dove il regno del cattivo gusto trionfa nei ricami stampigliati sulle vesti, e in pretensiosi virtuosismi pittorici, quale il velo che mostra in trasparenza la ruvida mano di Santa Maddalena. Contadino in grossi zoccoli, il Cariani qui trasforma con la volgarità del suo gusto i nobili esemplari, come nella gonfia *Sacra Famiglia* del Museo Borghese (fig. 289), e nei *Santi Caterina e Stefano* della Raccolta Lochis a Bergamo (fig. 290), con

la pompa villereccia della dalmatica stampata di enormi fioroni, mentre nell'immagine parallela di Santa Caterina orante studia invece una facile concordanza lineare tra il largo ovoide della figura e i contorni convergenti dei monti, fra la direzione obliqua delle mani congiunte e lo sbuffo di una nuvola nel cielo.

Più si svolge il ritmo lombardo (fig. 291) nel gomitolo di stoffe imbottite che il pittore dipana attorno l'alta immagine

Fig. 289 — Galleria Borghese. G. Cariani: *Sacra Famiglia*. (Fot. Anderson).

della Vergine nel quadro firmato e datato 1520 della Galleria di Bergamo, ove è uno studio di circonvoluzioni lineari lontanamente affine a quella di un Gaudenzio o di un Bramantino. Nonostante la gonfiezza dei panneggi, l'opera è tra le migliori del Cariani, schiarata da una luce di gentilezza nel volto della Vergine teso al bacio, e nel gesto insolitamente leggiero. Mentre dal Palma è tratto il busto dell'orante, il paese dipinto con virtuosa sottigliezza di tocco, basso e vitreo sotto il vasto cielo, ri-

chiama più dappresso i fondi del Savoldo. E non senza grazia si profila l'esile fascio d'alberi sul chiaror delle nuvole.

Allo stesso anno 1520 risalgono il *Cristo portacroce* tornato

Fig. 290 — Galleria Carrara, a Bergamo. G. Cariani: *Santi Caterina e Stefano.* (Fot. Alinari).

da Vienna alla Galleria di Venezia (fig. 292), lunga figura nell'involucro cascante della veste azzurro argento, di tono lottesco, e la *Resurrezione* della Raccolta Marazzi a Milano (fig. 293), datata e firmata, ove lo schema compositivo e i tipi dei due Santi risalgono a Giambellino, mentre nei barocchi svolazzi del manto

di Cristo e del vessillo la maniera del Cariani rispecchia gusti diffusi nell'arte della provincia veneta, a Verona e nel Friuli.

E anche qui, la curva classica del Battista che si continua nell'arco del braccio di Gesù, e lo zampillar delle alture vellutate, dorso sopra dorso, cresta sopra cresta, verso l'immagine del Redentore portata dal vento, richiamano le facili melodie

Fig. 291 — Galleria di Bergamo. G. Cariani: *Madonna col Bambino e un divoto.* (Fot. Anderson).

lineari del quadro di *Santa Caterina* a Milano e della *Madonna col divoto* a Bergamo. I tipi umanissimi di Giambellino riappaiono in rozze sembianze montanare, ma nell'insieme l'opera riflette le doti migliori del Cariani, nello scenario leggiero e arioso, nella chiara trasparenza del tono, nella semplicità magistrale del modellato di una divota orante, che sembra uscita da qualche buona tela lombarda più che dagli esemplari veneti del Cariani.

Con simile sommarietà di modellato è dipinto il notevolissimo *Ritratto di divota* del Castello sforzesco a Milano (fig. 294),

dove la compattezza lapidea delle forme in luce, emergenti a tutto tondo da una base di tenebre, sembra derivare da principî savoldiani, intesi con un senso di realtà più rude e cruda.

Fig. 292 — Galleria di Venezia. G. Cariani: *Cristo portacroce.*

La cute sgranata e porosa si tende come per dilatazione delle guance enormi e del seno; gli occhi bovini sporgono con pieno sboccio plastico dall'orbite; anche la veste di stoffa greve imbottita aumenta la turgidezza della gargantuesca immagine, che rimane tra le più importanti espressioni dell'arte di Giovanni

Cariani, per la ruvida forza del modellato, come per la delicatezza pittorica delle mani trafitte di luce.

Già la *Sacra Famiglia* Borghese arieggia modi romanineschi

Fig. 293 — Raccolta del Conte Marazzi, a Milano. G. Cariani: *Cristo risorto*.

nel fondo di campagna vaporoso e come polverizzato di luce, simile a quello che più ampio si estende dietro il corteo di *Cristo avviato al Calvario*, nel quadretto dell'Ambrosiana (fig. 295), ove le subite fosforescenze che accendono il corteo, le pose arcuate del cavaliere presso la croce e della Maria in manto argenteo,

certi panneggi rigonfi, a contorni elissoidali, sono altrettanti richiami all'arte del maestro bresciano, travestita in forme comuni

Fig. 294 — Museo del Castello Sforzesco, a Milano.
G. Cariani: *Divota.*

e goffe. Ma nel complesso il corteo, con i suoi militi smargiassi che fan squillare tube e sventolar stendardi come in una gazzarra carnevalesca, e la Veronica che par stendere sopra una corda ad asciugare il suo lenzuolo fresco di bucato, sembra

composto di statuine di legno policromo, animato da una limpida tonalità argentina che infonde una rugiadosa freschezza ai bianchi, ai rosei scoloriti, ai rossi trasparenti.[1]

L'influsso del Romanino sull'eclettico pittore, intravvisto in questo gruppo d'opere, si estende all'intiera scena nella *Sacra*

Fig. 297 — Raccolta Benson (già nella).
G. Cariani: *Gentiluomo*.
(Fot. Braun).

Famiglia della Raccolta Benson (fig. 296), che affonda, vacua e nubiforme, in un paese sfumato, biondo, e come soffiato nei vapori biondi di una nuvola. Salvo qualche arcaistica reminiscenza di minori belliniani, quali il Bissolo, nel profilo della committente, l'opera è una imitazione fedele, per quanto su-

[1] Caratteristici nel fondo di paese le figurette di vecchioni bianchi raccolte in assemblea all'ombra del bosco e dipinte a macchia, rapidamente, con facile bravura, e i tenebrosi edifici di una Gerusalemme irta di punte e quasi gotica, che ricorda l'impalcatura tetra e fragile della casa di Elisabetta nel quadro della *Visitazione* a Venezia (fig. cit.), più vicino, anche per le forme gonfie delle donne e dei panneggi, all'arte del Cariani che a quella di Sebastiano del Piombo. cui è attribuita.

perficiale e quasi di pratica, dell'arte di Girolamo Romanino, con le sue luminose evanescenze di tinta, le forme tonde e inconsistenti che par dileguino entro l'atmosfera nebbiosa, e con quel tocco rapido e brillante, che ora si dilata in chiazze luminose, ora distingue alla maniera nordica i fili nella trama di una veste, linearmente. L'opera, attribuita appunto al Romanino, fu certo dipinta in tempo prossimo a quello cui risale

Fig. 298 — Galleria dell'Accademia Carrara, a Bergamo.
G. Cariani: *Testa d'uomo in cappello.*

il buon ritratto di *Gentiluomo con spada* (fig. 297), nella stessa Raccolta, attribuito, questo, a Giovanni Cariani. Vi si rivedono il modellato gonfio e lieve, il colore pastoso che diffonde lucentezze sul volto dell'ignoto e sul pomo aureo dell'elsa.

* * *

Da esemplari tedeschi sembrano invece derivati la *Testa d'uomo in cappello* della Galleria Carrara a Bergamo (fig. 298), grifagna nel profilo aquilino e negli occhi fosforici, e il tronfio

mascherone della Galleria Nazionale di Londra (fig. 299), carico di seta e di enormi collane.

Nessun ricordo più del Romanino nella figura tagliata a colpi di scure e fosca d'ombre, se non forse la collana a grandi e

Fig. 299 — Galleria Nazionale di Londra. G. Cariani: Ritratto. (Fot. Hanfstaengl).

vacui anelli d'oro; ma il paese, marea d'erbe che avanza verso nuvole diffuse nel cielo, è ancora penetrato di sentimento romaninesco.

Le pesanti ombre che offuscano il ligneo volto della comparsa di Londra sono allontanate con ogni cura dal volto se-

rico del giovane ritratto in un quadro della Galleria di Berlino (fig. 300), tra le opere del Cariani più vicine ai moduli giorgioneschi nella piega del capo, studiata con l'intento di imitare le sognatrici aure di Giorgione, senza che la bella testa occhieggiante riesca ad esprimere un pensiero. Ovunque il rozzo tempe-

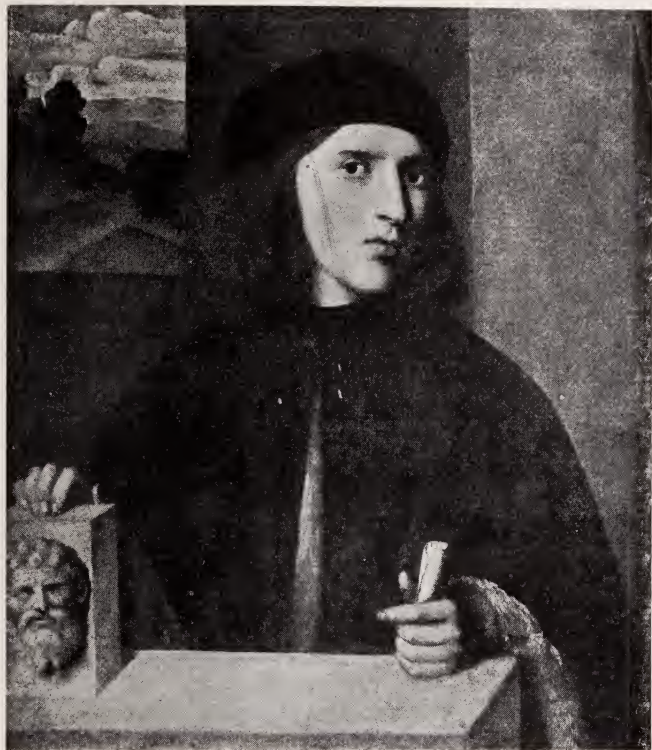



Fig. 300 — Galleria di Berlino. G. Cariani: Ritratto.
(Fot. Hanfstaengl).

ramento del Cariani lascia la sua impronta: l'aulico nitore delle superfici alabastrine di Giorgio da Castelfranco non lo appaga, ed eccolo adornare il grado marmoreo di un volgarissimo mascherone, su cui il bel gentiluomo posa una mano di taglialegna, greve e nocchiuta. Tuttavia una raffinatezza insolita è nel volto lucente, di raso non tocco d'ombre, sull'ombra del

fondo bipartito di chiaro e scuro, e nel paese velato, scolorito da brume vespertine.

Non più Giorgione, ma Sebastiano del Piombo, nel primo tempo raffaellesco, sembra aver dato al Cariani il modello per dipingere il *Cavaliere* presso il Duca di Devonshire (fig. 301),

Fig. 301 — Raccolta del Duca di Devonshire, a Chatsworth.
G. Cariani: *Cavaliere*.

immagine d'uomo vano e spavaldo, eseguita con estrema sottigliezza di colore nel volto, mentre un tocco denso e brillante avviva un po' a caso la pelliccia arruffata, e forma il tessuto delle mani grasse e nodose, che richiamano, in un'interpretazione materiale, il motivo plastico del Savoldo. Anche il paese, piano e brumoso, piuttosto suggerito che determinato dal fa-

cile pennello, ricorda vagamente gli sfondi lucianeschi del primo tempo romano.

Ma ancora Girolamo Romanino aiuta il Cariani a comporre il vasto scenario dove riposa la *Donna* della Galleria berlinese (fig. 302), ispirata da un modello di Giorgione, non più riconoscibile traverso il gesto risoluto e i lineamenti fermi, quasi virili, di questa Venere rustica. Solo il panneggio, con le sue

Fig. 302 — Galleria di Berlino. G. Cariani: *Donna in un paese.* (Fot. Hanfstaengl).

grandi pieghe sfaccettate e composte a una nobiltà del tutto eccezionale nell'arte del Cariani, rispecchierebbe i moduli giorgioneschi, se non fosse costretto a fasciare una gamba di legno, e a scapricciarsi in uno svolazzo sgarbato sull'erba. Anima del quadro è il paese, pittoresco scenario ove le erbe par vogliano gareggiar di clamore col fiume che erompe dai ponti, si frange contro i sassi, spumeggia in rapide cascatelle, assalendo le case di fiotti verde oro, ove la massa giorgionesca si sfascia in

un'aurea bruma di luce. Fiori e alloro crescono intorno all'immagine indifferente, mentre nel cielo s'addensano nembi, e cupole e mura di castelli tentano invano di accendersi ai fantasmagorici bagliori della *Tempesta* di Giorgione.

Meglio il Pittore si studia di riecheggiare le cadenze giorgionesche nel dipingere il *Suonatore di liuto* (fig. 303) della Galleria

Fig. 303 — Galleria di Strassburg. G. Cariani: *Suonatore di liuto.* (Fot. Braun).

di Strassburg, chino sotto l'onda carezzevole delle chiome, in un lene fruscìo di luci sul fondo penombrato soffice, di alberi e di paese. Ma anche qui il Pittore riesce solo a raggiungere un effetto di colore e di contorno cadenzato ritmico, senza che l'intima luce dell'anima giorgionesca penetri la nullità soddisfatta della fisionomia di agghindato e manieroso giovincello.

Traverso il Palma ancor giunge all'arte del Cariani un'eco degli *Idillii pastorali* di Giorgione nel quadro della Galleria di Bergamo, dove una ninfa annoiata contempla un pastore dormiente, e meglio nel *Concerto* della Galleria Corsini (fig. 304), che ci ricorda i deliziosissimi Palma delle raccolte Nemes e Lansdowne, in una

Fig. 304 — Galleria Corsini, a Roma. G. Cariani: *Concerto campestre*. (Fot. Anderson).

traduzione più fiacca, dove le immagini graziosamente bamboleggiano chinando le testine biondissime, soffici, bianco rosate, di una soavità un po' vuota e melensa. Ai piedi di un albero, in un'atmosfera umida e brillante che sembra coprir di rugiada le chiome lievi della ninfa, le due figure, sprofondate in un nido di freschissimo verde, e coperte dei grossi panneggi aggrovigliati, si atteggiano a movenze sognatrici. Certo nell'arte del Cariani

nessuna opera è così prossima al Palma del momento vicino a Giorgione che questo aggraziato e luminoso concerto campestre.

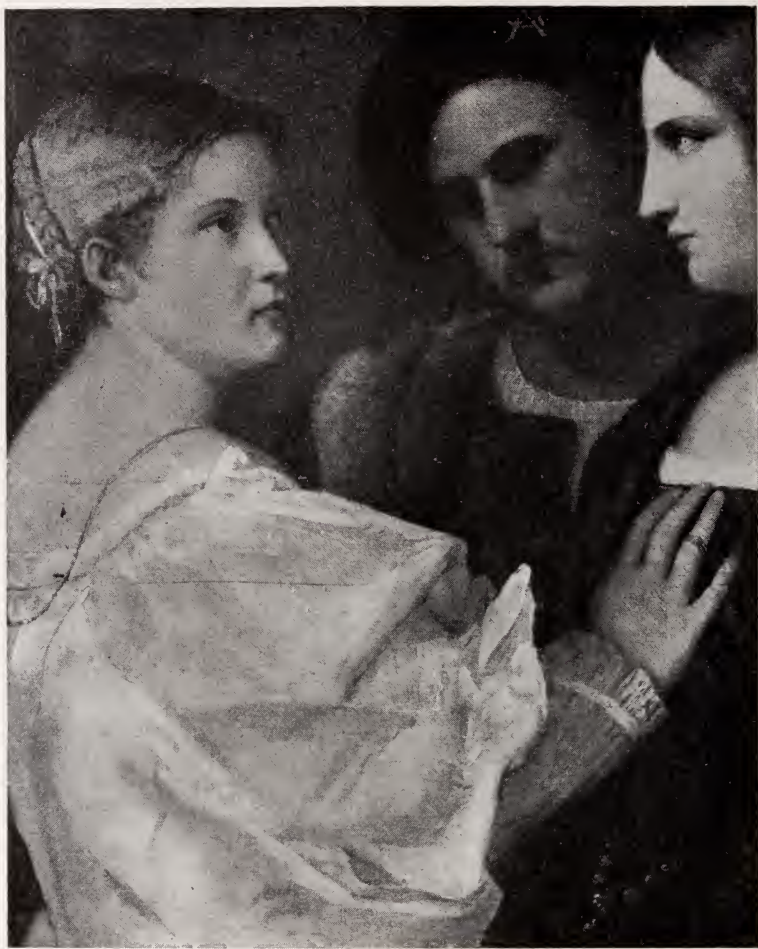



Fig. 305 — Casa d'Arte Böhler, a Monaco di Baviera.
G. Cariani: *Due dame e un cavaliere.*

Invece, nel quadro Böhler, già nella Galleria di Oldenburg, raffigurante *Due dame e un cavaliere* a mezza figura (fig. 305), il Pittore sembra aver tratto da Sebastiano del Piombo la grandiosità insolita delle forme, e la placida forza espres-

siva degli sguardi. Anche qui le sue qualità di colorista emergono dall'umido e velato splendore delle tre forme affioranti in luce.

Più s'accende il colore nel *Ritratto muliebre* dell'Accademia Carrara (fig. 306), ove l'intenzione giorgionesca, nel reclinar

Fig. 306 — Accademia Carrara, a Bergamo.
G. Cariani: *Ritratto muliebre.*
(Fot. Anderson).

del capo e nella posa della mano, appena traspare dalla forma opulenta alla maniera del più tardo Palma, dall'espressione di vita e di energia che dilata i bruni occhi lucenti. La veste rosso fuoco, coi suoi mirabili nastrini rossi e gialli, e il manto verde muschio, le chiome lievi spumeggianti, e le carni di un tono

caldo e biondo, si sgranano e brillano dietro l'umido velo carianesco in un contrasto intensissimo di luci colorate. La virtuosità pittorica del Maestro, che si era espressa in armonie

Fig. 307 — Museo del Castello Sforzesco, a Milano.
G. Cariani: *Loth e le figlie.*

squisite nel quadrettino del Castello sforzesco, *Loth e le figlie,* splendente come opera d'orafo (fig. 307), qui fa vibrare il fluido colore nelle stoffe granose e nelle chiome effervescenti.

Tutta la virtù del Cariani[1] è nell'abilità del suo pennello, che gli permette di seguire con facile sicurezza maniere artistiche

---

[1] Catalogo delle opere del Cariani:

Bergamo, Accademia Carrara: *Donna che suona e pastore addormentato* (n. 146).
— — *Ritratto di monaco* (n. 153).
— — *Ritratto virile* (n. 135).
— — *Crocefisso, busto del Donatore*, 1518 (n. 85).
— — *Madonna coi Santi Elena, Costantino e altri Santi* (n. 67).
— — *Sacra Conversazione, con San Giuseppe e la Maddalena.*
— — *Madonna col Bambino* (dalla Collezione Morelli).
— — *Santa Caterina e Santo Stefano* (Raccolta Lochis).
— — *Madonna col Bambino e un adoratore* (con la data 1520).
— — *Ritratto muliebre* (n. 2. Raccolta Lochis).
— — *Cristo portacroce* (n. 172).
— — *Ritratto virile* (Coll. Morelli).
— — *Sant'Antonio da Padova.*
— — *Ritratto di Benedetto Caravaggio.*
— — *Ritratto muliebre.*
— Santa Maria Maggiore: *Madonna* (sul portale laterale).
— Casa Roncalli: *Gruppo di Famiglia* (datato 1519).
— Casa Baglioni: *Madonna col Donatore* (datato 1520).
— Casa Suardi: *Ritratto di Senatore.*
— — *San Girolamo.*
— Casa Scotti: *Madonna con Sant'Antonio, una Santa e tre Donatori.*
— Casa Piccinelli: *Fuga in Egitto.*
— Casa Frizzoni Salis: *Madonna e Santi.*

Berlino, K. Friedrichs Museum: *Donna stesa in un paese* (n. 185).
— — *Ritratto d'uomo* (n. 188).

Chatsworth, (Duca di Devonshire): *Ritratto d'uomo in giovane età.*

Firenze, Galleria degli Uffizî: *Sacra Famiglia.*

Hampton Court, Museo Reale: *Venere.*

Leningrado, Romitaggio: *Madonna e Donatori.*

Londra, Collezione Benson (già): *La Resurrezione.*
— — *Ritratto virile.*
— National Gallery: *L'uccisione di San Pietro Martire.*
— — *Sacra Conversazione.*
— — *Madonna col Bambino.*
— — *Nobiluomo* (dalla Collezione Salting).

Milano, Pinacoteca Ambrosiana: *Il Salvatore che predica alle Vergini.*
— — *Cristo sulla via del Calvario.*
— Pinacoteca di Brera: *Madonna in trono e Sette Santi.*
— Conte A. Marazzi: *Cristo risorto, il Battista, San Girolamo e due Donatori.*
— Museo del Castello sforzesco: *Loth e le figlie* e *Ritratto di divota.*

Monaco di Baviera, Casa d'Arte Böhler: *Cortigiana.*

Parigi, Museo del Louvre: *Madonna col Bambino, i Santi Giuseppe, Sebastiano, Caterina e un Donatore.*
— — *Adorazione del Bambino* (dal Castello di Gatchina).

Richmond, Collezione Cook: *Ritratto di Giovanni Onigo.*
— — *La Schiavona.*

anche opposte, come quelle del Lotto e di Giorgione, del Savoldo e del Palma. Non importa se nel velo brillante del colore si strugga la forma, o se le pieghe dei gonfi panneggi s'aggroviglino in uno sgarbato arruffio, a lui pago di accordare superfici policrome in una lieta e vibrante armonia. Dal Cinquecento giorgionesco trae la larghezza della pennellata, lo sfumato dei contorni, l'intensità del colore, la grandiosità delle forme, una virtù tecnica veramente singolare; ma non un riflesso della grande civiltà di Giorgione penetra oltre la superfice smagliante delle opere di Giovanni Busi, contadino in scarpe ferrate al seguito dei nobili signori veneziani.

Roma, Galleria Borghese: *Madonna col Bambino e San Pietro.*
— Galleria Nazionale d'Arte antica: *Ritratto di un Donatore.*
— — *Donzella e giovane suonatore seduti in un paese.*
— — *Sacra Famiglia con la Vergine cucitrice.*

San Remo, Collezione Thieme (già): *Ritratto di « J. Carianus de Busis Bergomensis ».*

Strassburgo, Museo: *Suonatore di liuto.*

Venezia, R. Galleria: *Ritratto d'uomo con mantello di pelliccia.*
— — *Santa Conversazione.*
— — *Donna Pomona.*
— — *La Visitazione* (attribuita a Sebastiano del Piombo).

Vienna, Accademia di Belle Arti: *Cristo portacroce.*
— — *Madonna col Bambino e i Santi Caterina e Giovanni Battista.*

BERNARDINO LICINIO.

Notizie della vita.

1489 — Probabile anno di nascita. Di famiglia bergamasca in parte residente a Venezia e a Murano.

1511, agosto 31 — Testimone in un testamento (notizia dal Ludwig).

« Ego Caterina filia q. ser Georgii Duodo de Spalato et olim uxor ser Gregorii de Tagurio scatolarij et impresentiarum uxor magistri Georgii de Spalato Maragoni de confinio sancti Pantaleonis...

« 7es Io Lorenzo de Ventura...

« Io *Bernardin* che fo de sier Antonio *de Licinii depentor* testimonio zurado scrise » (Sez. not. Priamo Busenello, B. 66, n. 395.

1515, agosto 15 — Di nuovo testimone a Venezia (notizia dal Ludwig).

« Io Bernardo farnier q. ser Zuane de Girardi da la Costa de la contra de San Zuan Degolado...

« Io pre Nicolò de Rigo...

« Io *Bernardin Licinio pictor* so di sier Antonio fui testimonio pregado et zurado » (Sez. not. Nadal Alvise, B. 740, n. 48).

1523, ottobre 7 — Ancora testimone c. s.

« ...Ego Joannes Franciscus Corbelli quondam domini Luce de Confinio Sancti Silvestri...

« Io *Bernardin Licini pictor* fui testimonio zurado et pregado » (Sez. not. Colonimo Cristoforo, B. 255, n. 109).

1524, settembre 22 — Compare come testimonio nell'atto di morte di un Licinio frate nel chiostro dei SS. Giovanni e Paolo.

1528, aprile 27 — Testimone c. s.

« ...Considerando io Lucrezia relicta del quondam messer Bernardin de Zorzi Banchier al presente del Confin de San Stae de Venezia...

« Io *Bernardin Licin pictor* in San Stae fui testimonio zurado e pregado de questo testamento ordenando de bocha propria de la dita la quale faso fede de chognoser e nota che de sopra sono depenà do parole zoè senza fioli, et in suo logo sono sta mese altre parole, zoe, avanti el so maridar de ordine de la sopradita scrise » (Sez. not. Canali Girolamo, B. 190, n. 448).

1528 — Ritrae Stefano Nani (il ritratto è a Londra, nella National Gallery).

1535, ottobre 6 — Assiste testimone a un atto pubblico (Ludwig).

« ...Io Agnesina Muier al presente de ser Vincenzo da Scalfo maistro de scola de la contrà de San Jacomo da Lorio...

« Io Treula da Milano q. messer Bernardo de Moronis fui testimonio zurado et pregado...

« Io *Bernardin Licinio, pictor* fo de sir Antonio fui testimonio zurado et pregado » (Sez. not. lett. in atti Nadal Alvise, B. 740, n. 12).

1541 — Ritrae l'architetto Palladio (il ritratto è a Windsor Castle).

1541 — Ritrae Ottaviano Grimani (il ritratto è nell'Hofmuseum di Vienna).

1542 — È ricordato e lodato due volte in atti del Consiglio dei Dieci, dove è notato anche un pagamento per lavoro. Era scrivano delle « Rason Vecchie », e venne dato come aiuto a Girolamo Priuli. Era anche scrivano della Scuola della Trinità, e una parte della Mariegola è di sua mano.

1544, settembre 1 — Altra assistenza in atto pubblico.

« Ego Helisabeth filia q. viri nobilis domini Roberti Mauroceno et relicta q. viri domini nobilis Bernardi Zanede de confinio Sancti Pauli Venetia...

« Io *Bernardin Licinio pittor* de la chontra de Sancto Agustin de Venetia testimonio pregado et zurado soto scrise.

« Io pre Luca q. Georgi... » (Sez. not. Solianno Bonifacio, B. 938, n. 364)

1549, ottobre 30 — Altra assistenza testimoniale c. s.

«... Ego Paula filia q. D^ni^ Aloysii Bernardo et uxor domini Gasparis Mauro...

« Io Iseppo fiol de ser Paulo Diorisi et sagrestan de la giesia de San Augustin fui testimonio pregado et zurado scrisi.

« Io *Bernardin Licini pittor* testimonio zurado et pregado scrisi » (Arch. di Stato di Venezia, Zaccaria de Priuli, B. 777, n. 385).

* * *

Il Pordenone, col quale è stato erroneamente tante volte confuso, il Palma, solo talvolta Tiziano, sono i tramiti per cui Licinio [1] giunse ad avere una parte, sebbene mediocre, nella grande civiltà di colore del primo Cinquecento veneziano.

---

[1] Bibliografia su Bernardino Licinio: BALDINUCCI (F.), *Notizie di Professori*, ecc., III, 235; SCANNELLI (F.), *Il microcosmo della Pittura*, pag. 238, Cesena, 1657; BOSCHINI (M.), *Le miniere della pittura*, Venezia, 1664; BOSCHINI (M.), *Le ricche miniere della pittura veneziana*, Venezia, M.DC.LXXIV; CALVI, *Effemeride sacro-profana di quanto di memorabile sia successo in Bergamo*, pag. 308, Milano, 1677; ZANETTI (A. M.), *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani*, Venezia, 1771; MANIAGO (F.), *Storia delle Belle Arti Friulane*, Udine, 1823; LANZI (L.), *Storia pittorica d'Italia*, tomo III, Firenze, 1834; CROWE e CAVALCASELLE, *Italienischen Malerei*, vol. VI; MORELLI, *Della pittura italiana: Studi storico-critici delle Gallerie Doria e Borghese*, Treves, 1807, pag. 247; BERENSON (B.), *The venetian Painters of the Renaissance*, London, 1894; VENTURI (A.), *La Galleria Crespi a Milano*. Note e raffronti. Milano, Ulrico Hoepli editore, M . D . CCCC.; MODIGLIANI (E.), *L'« Erodiade » di B. Licinio un tempo nella Galleria Sciarra a Roma*, in *L'Arte*, 1903, pag. 380; MODIGLIANI (E.), *La cosidetta «Famiglia di B. Licinio » nella Galleria Borghese*, in *L'Arte*, 1903, pag. 304; LUDWIG (L. v.), *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei*, in *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, Beiheft zum XXIV Band, Berlin, 1903; HADELN (D. v.), *Zum œuvre Bernardino Licinios*, in *Repertorium für Kunstw.*, XXXII, anno 1909; ID., *Einige Bilder und Zeichnungen des B. Licinio*, in *Monatsh. für Kunstw.*, III, 1910, pagg. 279-282; RIDOLFI (C.,, *Le meraviglie dell'arte*, Berlino, 1914; HADELN (D. v.), *Di « Nuda » des B. Licinio*, in *Belvedere*, I, Bd. III, 1923, pagg. 279-282.

Dagli esempi del Pordenone e del Palma egli trasse la solidità tarchiata delle forme e il tono acceso delle carni, ma l'aridità del suo colore e la negazione di ogni dono di fantasia non gli consentirono di mettersi all'unisono coi grandi signori del pennello veneziano, e neppure di infonder vita alle immagini arrotondate: compatte, sanguigne. Tutte le sue figure si

Fig. 308 — Galleria Nazionale di Londra.
Bernardino Licinio: Ritratto di *Stefano Nani.*

somigliano; guardano con gli stessi occhi atoni, stringono ugualmente le labbra, si atteggiano compassate, come s'atteggierebbero moderni borghesi davanti all'obbiettivo fotografico. Non un carattere è scolpito nei numerosi ritratti, non uno slancio libera dalla schiavitù di un rigido parallelismo i personaggi evocati nei gruppi di famiglia da questo seguace dell'impetuoso Antonio Pordenone, del Palma prodigo di magnificenze cromatiche, dell'eroico Tiziano. Invano, per seguir la moda, egli forzò la fantasia a comporre qualche figura in atteggiamento

di sogno, come quando ritrasse con un gentile piegar di capo *Stefano Nani* nel suo capolavoro: il quadro della Galleria Nazionale di Londra, datato 1528 (fig. 308); invano volse lo sguardo al Vecellio del periodo giorgionesco nel dipingere il gruppo di Hamptoncourt, l'opera sua più veneziana per morbidezza di carni e studio di penombre. Il giovinetto Nani,

Fig. 309 — Galleria di Hamptoncourt. Bernardino Licinio: *Scena galante.*

poggiato a un grado di pietra, in veste nera, con occhi cerchiati di rosso, guarda nel vuoto, con una lieve tinta di malinconia; le tre figure della Galleria di Hamptoncourt trasformano il *Concerto* Pitti in una sbiadita scena galante, dove una florida dama, strascicando le mani sulla tastiera, ascolta, sotto gli occhi dell'immancabile vecchia, il linguaggio persuasivo, a suon di danari, di un grosso gentiluomo in penombra.

Il fiacco Pittore per emulare i veli di luce di Tiziano e del Palma tenta nel quadro di Hamptoncourt (fig. 309) di rompere

la compattezza delle sue levigate superfici, ammorbidendo e smidollando le immagini prosperose.

Più chiaro si scorge il legame dell'arte di Licinio con quella

Fig. 310 — S. Maria Gloriosa dei Frari, a Venezia. B. Licinio: Pala d'altare. (Fot. Anderson).

del Pordenone nella grande pala dei Frari (fig. 310): l'opera di carattere religioso più studiata dal Pittore ritardatario, che

si vale ancora dell'espediente di un ramo fronzuto per appendere all'arco la tenda dietro il trono della Vergine, e stira in lunghezza due figure di Santi quasi nascoste per incollarne i

Fig. 311 — Milano, Quadreria già di Cristoforo Benigno Crespi. Bernardino Licinio: *Madonna col Bambino e San Giovanni.* (Fot. Anderson).

volti al trono della Vergine e farne voluta ai bracciali. Vi è nel quadro una crudezza di risalti dall'ombra, un'ampiezza di forme e di composizione, un'imbottitura di panneggi, uno studio

di muover le poco mobili figure, che probabilmente si devono all'esempio del Pordenone. Nello sforzo d'infondere alle immagini quella vita che a lui mancava, il pittore fa che esse stringano le labbra sottili, appuntino occhietti di grillo, torcano

Fig. 312 — Galleria di Stato, a Dresda.
Bernardino Licinio: *Ritratto di Dama.*
(Fot. Hanfstaengl).

i colli tarchiati: San Francesco tien la croce come un martelletto, Sant'Antonio incespica nelle vesti lunghe; ogni sguardo ha una propria mira fuor del centro del quadro. Nel terzo decennio del Cinquecento, il pittorello forma di legno sugli esempi alvisiani il profilo di un'ipocrita vecchierella; per indicare le marezzature della seta, traccia come a punta di penna smilzi ghirigori da carta geografica; non sa trovar campo alle figure,

una delle quali, per non rimaner fuori dell'obbiettivo fotografico, s'insinua, fra la testa di Andrea e quella di un vescovo, a far da puntello alla mitra.

Peggio avviene quando il Pittore, nel quadro già Crespi (fig. 311), per emulare Tiziano e il Palma, gonfia e sfilaccia il

Fig. 313 — Galleria di Brera, a Milano.
Bernardino Licinio: *Signora che espone il ritratto del marito*

modellato delle tre figure sedute sopra un parapetto davanti al paese informe, sotto un cielo con nuvole a grossi batuffoli di bambagia; e nel paese colloca, seduto sull'erba, un pastorello di vetro che rallegra a suon di tromba un disciplinato gregge di pecorelle. La Vergine guarda davanti a sè, distratta; il grosso Battista, per esprimere il suo entusiasmo, tocca con la mano la coscia di Gesù, foggiato, nel goffo gesto di benedizione, come un uncino da attaccapanni: tutti gli occhi imbambolati guardano avanti a sè, nello spazio, fuor della propria

mira, anche quello del Battista, che vorrebbe guardare a Gesù e guarda fuori, all'obbiettivo immancabile di questo piccolo fotografo di provincia.

Così davanti all'obbiettivo fotografico si presenta impettita,

Fig. 314 — Museo del Prado, a Madrid.
Bernardino Licinio: *Dama con libro.*

con una mano sul fianco, la *Dama* nel ritratto del Museo di Dresda datato 1533 (fig. 312): grossa cuoca chiusa, per l'occasione, in una corazza rossa, guantata di verde, decorata di pomposi ricami gialli dal turbante e dalla sciarpa, carica di perle, di catene, di croci gemmate, di anelli, tutto un peso sul

peso della persona turgida, solida, sanguigna. Il conterraneo del grande pittor di ritratti, G. B. Moroni, ristampa uno dei suoi gonfi tipi muliebri, studiandosi invano di far sorridere con occhi civettuoli la vuota immagine. Così, sull'attenti, egli pone la sposa fedele che nel quadro di Brera (fig. 313) tien ad insegna il ritratto del marito, mentre reclina sull'omero come per vezzo

Fig. 315 — Galleria di Venezia.
Bernardino Licinio: *Giovine donna*.

la testa della *Dama con libro* nel ritratto della Galleria del Prado (fig. 314), tra i migliori di Bernardino per la pennellata disinvolta e sicura, che costruisce i piani d'ombra e luce delle stoffe; e quella di *Giovine donna* della Galleria di Venezia (fig. 315), che anche per le velature morbidissime appare di tutte le opere di Licinio la più vicina al Palma, sebbene il vivido effetto cromatico del turbante risalga al Pordenone, modello ai due ritratti di Milano e di Venezia.

Con l'assoluta aridità di fantasia spiegata nei ritratti di persone singole, Licinio, specialista di ritratti a gruppo, aduna

attorno a un tavolo o a un semplice sedile, ora una famiglia bergamasca, ora un pittore coi discepoli, ora una compagnia di musici, ripetendo, nelle teste impicciolite dei bimbi, con fedeltà scrupolosa, i lineamenti degli adulti, gli occhi attoniti, le facce lisce tonde e rosse, e servendosi di una mimica di

Fig. 316 — Galleria Borghese, a Roma.
Bernardino Licinio: *Famiglia di suo fratello.*

convenzione, arida e inespressiva, tanto inespressiva che il Pittore scrupoloso, nel ritratto di Alnwich, dipinto il 1524, e raffigurante un *Artista fra gli scolari*, è costretto a parlar con le scritte, indicate da quei muti attori. Un giovanetto sta per chiedere al maestro il giudizio sopra un suo disegno, e la domanda è formulata chiara, a scanso d'errori, sul foglio che egli tiene in mano: « Vardè si sta ben sto disegno »; un altro muove a fatica i passi nella scultura, ed ecco sulla sua mano una statuetta, e sul tavolo la scritta, accennata dall'indice « L'è dificile sta arte ».

Non si accorgeva delle difficoltà Bernardino Licinio, poco mobile come le sue figure, e sempre più andava cadendo in un indifferente manierismo. Anche quando ritrae la *Famiglia del fratello* nel quadro Borghese (fig. 316), non sa esprimere il suo particolare zelo per essa se non nel tirar a lucido, con la pomice,

Fig. 317 — Galleria degli Uffizî, a Firenze.
Bernardino Licinio: *Madonna col Bambino e San Francesco.*

scrupolosamente, le immagini intorno al donnone biancovestito col fiacco fantolino in grembo.

Come lontana, da questa rassegna, la poesia del gruppo raccolto nell'intimità della casa, sopra uno sfondo di mare, in una sognatrice malinconia di pensiero, da Lorenzo Lotto, maestro ai pittori lombardi di gruppi familiari, nel quadro della Galleria Nazionale di Londra! Due bimbi e un cestello di ciliege, due fisionomie pensose e un cielo al crepuscolo, compongono in note elegiache il quadro del Lotto; un gruppo formato con meticolosa regolarità da un fotografo di campagna, il quadro di Bernardino Licinio, con i suoi putti agghindati di piumette e ricciolini, le sue rose di carta, le sue scritte latine.

Più che all'arte veneta, il ritratto Borghese sembra appartenere a un italianista fiammingo, nel suo freddo e diligente

Fig. 318 — Galleria di Vienna.
Bernardino Licinio: Ritratto di *Ottaviano Grimani.*

manierismo. Sebbene dipingendo, verso il 1540, la fosca *Madonna col Bambino e San Francesco* nella Galleria degli Uffizî (fig. 317), tra le sue opere più vicine ai modelli del Palma, maneggi con facile superficiale libertà il pennello a compor la veste della Vergine, secondo gli esempi tizianeschi; e nel 1541, ritraendo l'effigie di *Ottaviano Grimani* (Galleria di Vienna), tra le migliori sue opere (fig. 318), mostri il proposito di emular

Tiziano nello studio di atteggiamenti grandiosi e il Moretto nell'appariscente vivezza pittorica del raso, egli non esce mai dalla sua cerchia angusta.[1] Venezia giorgionesca, in pieno sogno

---

[1] Catalogo delle pitture di Bernardino Licinio:

Alnwich, presso il Duca di Northumberland: *Gruppo familiare.*
Augsburg, Galleria: *Ritratto di dama.*
Balcares, Collezione Crawford: *Ritratto d'uomo.*
Bergamo, Accademia Carrara, Collezione Lochis: *Ritratto di dama.*
— Collezione Piccinelli: *Madonna e Santi.*
Berlino, Museo: *Ritratto di giovane uomo.*
— presso Koppel: *Ritratto di dama.*
Boston, Collezione Quincy Shaw: *Madonna e Santi.*
Brescia, Galleria Martinengo: *Ritratto di giovane uomo* (1520).
— Duomo vecchio: *Cristo Portacroce.*
— — *Adorazione dei Pastori.*
— — *Sacra Famiglia.*
Brighton, Collezione Villet: *Suonatore d'arpicordo.*
Budapest, Galleria: *Ritratto muliebre.*
Cambridge (America), Collezione Norton: *Ritratto di giovane uomo.*
Dresda, Galleria: *Ritratto di dama* (1534).
Firenze, Uffizî: *Ritratto d'uomo.*
— — *Madonna col Bambino e San Francesco.*
Genova, Palazzo Brignole: *Ritratto d'uomo.*
Grenoble, Museo: *Sacra Conversazione* (1532).
Hannover, Museo: *Ritratto d'uomo.*
— Collezione Hausmann: *Venere.*
Hampton-Court: *Concerto.*
— — *Gruppo di famiglia* (1524).
Leningrado, Eremitaggio: *Madonna col Bambino.*
Londra, National Gallery: *Ritratto d'uomo.*
— — *Ritratto di Stefano Nani* (1528).
— Collezione Ashburton: *Ritratto d'uomo.*
— Collezione del conte Brownlow: *Ritratto d'uomo.*
— Collezione Butler: *Ritratto di dama.*
— Collezione Doetsch (già): *Ritratto di dama* (1544).
— Dorchester House: *Ritratto d'uomo.*
— — *Adorazione dei Pastori.*
Lucca, Museo: *Sacra Conversazione.*
Madrid, Prado: *Ritratto di donna.*
Milano, Castello: *Ritratto di dama col ritratto del marito.*
— Collezione Andreotti: *Ritratto di dama* (1524).
— Collezione Crespi (già): *Madonna col Bambino e San Giovanni.*
— — (già): *Sacra Conversazione.*
— Casa Scotti: *Sacra Famiglia.*
— Pinacoteca di Brera: *Madonna col Figlio e San Giovanni.*
— Palazzo Arcivescovile: *Sacra Famiglia.*
Modena, Museo: *Ritratto di dama.*
Monaco, Museo: *Ritratto d'uomo* (1523).
Münter, Museo: *Ritratto d'uomo* (1530).

di splendori cromatici, la pittura friulana del Pordenone con la sua impetuosa audacia, non valsero a scuoter la sonnolenza del piccolo pittore, che guardava all'arte con gli occhi apatici e vuoti delle sue figure di stucco policromo.

Padova: *Ritratto d'uomo.*

Parigi, Museo André: *Ritratto d'uomo.*

— Collezione Lazzaroni: *Erodiade.*

Pavia, Galleria Malaspina: *Ritratto di dama* (1540).

— Collezione Leuchtenberg (già): *Erodiade.*

Roma, Galleria Borghese: *Gruppo familiare.*

— — *Sacra Conversazione.*

Rossie-Priory (Inchture, Perth), Scozia, Collezione di Lord Kinnaird: *Concerto.*

— — *Ritratto di dama.*

Rovigo, Museo: Le *Sante Agnese, Caterina e Lucia.*

Toledo, Chiesa: *San Silvestro fra i Santi Antonio e Giustina* (1535).

Venezia, Galleria: *Ritratto di dama.*

— — *Gruppo con putti.*

— — *Monaca.*

— — *Ritratto di donna* (attribuito al Pordenone).

— Ca' d'Oro: *Ritratto di giovane donna* (1524).

— Frari: *Madonna in trono.*

Vienna, Collezione Czernin: *Madonna col Bambino e Santa Caterina.*

— Collezione Castiglione (già): *Ritratto* (venduto ad Amsterdam, 17-20 Novembre 1927).

— Collezione Harrach: *Madonna e donatore.*

— Hofmuseum: *Ritratto di Ottaviano Grimani* (1541).

— — *Ritratto d'uomo con la destra inguantata, con la sinistra che tiene chiuso il guanto.*

Windsor Castle: *Ritratto del Palladio* (1541).

VI.

DOMENICO MANCINI, GIULIO E DOMENICO CAMPAGNOLA, GIROLAMO DAL SANTO, DOMENICO CAPRIOLO, IL MORTO DA FELTRE

DOMENICO MANCINI: Notizie. Bibliografia. L'opera: la "Madonna" di Lendinara (1511); il quadro già nella Collezione Scarpa; i ritratti del Principe Giovanelli (?), del Romitaggio (1512), di Monaco di Baviera (?).

GIULIO CAMPAGNOLA: Notizie. Bibliografia. L'opera d'incisore. Incertezza sulla sua esecuzione di pitture.

DOMENICO CAMPAGNOLA: Notizie. Bibliografia. Suoi affreschi nella Scuola del Santo, in quella del Carmine e in Santa Croce a Padova. Quadri dalla pala di Praga a quella Johnson a Filadelfia. Catalogo.

GIROLAMO DAL SANTO: Notizie. Bibliografia. Dalle prime opere sotto influssi vicentini alle ultime ispirate dal Savoldo, da Palma Vecchio e da Tiziano. Catalogo.

DOMENICO CAPRIOLO: Notizie. Bibliografia. Le "Natività" e il ritratto a Bernard Castle del 1528. Catalogo.

LORENZO LUZZO, DETTO IL MORTO DA FELTRE: Regesti. Bibliografia. L'opera: Pala d'altare a Berlino (1511) e le altre pale di Feltre e di Villabruna. Affresco della chiesa d'Ognissanti a Feltre, suo capolavoro. Catalogo.

DOMENICO MANCINI.

Notizie del pittore.

La data di nascita di Domenico Mancini, pittore trevigiano, è ignota.

1511 — Dipinge il quadro, ora nella sagrestia di Santa Sofia a Lendinara, recante l'iscrizione: *Opus Dominici Mancini venitj p 1511*. È la parte mediana del trittico, che il Brandolese (*Del genio dei Lendinaresi*) descrisse, indicando, nelle ali, quattro Apostoli a coppia.

1512 — Eseguisce il ritratto di Leningrado, segnato: M . D . XII . DOMINICVS.

1512 — Colora un altro ritratto con la scritta: MDXII DOMINICUS F. A. XXV., già nella Collezione di William Russell in Londra, venduto con essa il 10 dicembre 1884.

Nel 1511 Domenico Mancini[1] firmava il quadro della chiesa di Santa Sofia a Lendinara, la *Vergine col Bambino in trono e un angelo suonator di liuto* (fig. 319), ad eccezione dell'angelo copiata dalla pala di Giambellino in San Zaccaria. Ma anche nella ripetizione studiatamente fedele s'incide profonda la diversità della visione pittorica fra prototipo e opera derivata, e innanzi tutto nel colore, che, perdute le dolci velature atmosferiche dell'ancona di San Zaccaria, assume una corposità profonda, nelle carni accese e nei drappi della Vergine. I tessuti sottili delle vesti di Giambellino più non si riconoscono in questi panni fitti e rigidi con pieghe a cumuli giorgioneschi, come non si riconoscono le palpebre tenui della Vergine in queste soffici e felpate; l'*humus* giorgionesco sostituisce i preziosi smalti velati di Giambellino nella pala di San Zaccaria. Minime in apparenza le varianti introdotte nella copia, ma profondamente rivelatrici: la nicchia aperta in alto sopra un lembo d'azzurro e vette d'alberi come nei quadri toscani, il trono elevato sino a combaciare con la cornice del quadro, e coperto di stoffa come nella pala di Castelfranco; la mano della Vergine, che non s'incurva a solleticar il piedino di Gesù, ma s'apre al gesto costruttivo delle Vergini antonelliane; la profondità della nicchia ove la dolce penombra di Giambellino diviene ombra intensa, accentuando il risalto del trono in piena luce, come la tenda di un rosso scuro e opaco accentua il rilievo del gruppo. Il Trevigiano porta, insomma, nella sua interpretazione dell'esemplare giorgionesco, un senso di solidità costruttiva, derivato forse da una prima educazione vicentina, che spiegherebbe il gesto antonelliano della Vergine e il motivo della nicchia aperta sugli alberi e il cielo, come le intense proiezioni d'ombra, dal bimbo

---

[1] Per la conoscenza dell'artista, cfr. CROWE e CAVALCASELLE, *History of Painting in North Italy*, II, 235; BISCARO (G.), *Per la storia delle Belle Arti in Treviso*. Memoria letta all'Ateneo di Venezia il 16 agosto 1896; VENTURI (LIONELLO), *Saggio sulle opere d'arte italiane a Pietroburgo*, in *L'Arte*, 1912; JUSTI (LUDWIG), *Giorgione*, Berlin, 1908, I, 209; VENTURI (LIONELLO), *Giorgione e il Giorgionismo*, Milano, Hoepli, 1913; FRIZZONI (G.), *La Pinacoteca Scarpa a Motta di Livenza*, in *Archivio storico dell'Arte*, 1895; BORENIUS, in commenti all'*History* suddetta del CAVALCASELLE e CROWE, vol. III, pagg. 129-130.

Fig. 319 — Lendinara, Chiesa di Santa Sofia.
Domenico Mancini: *La Vergine col Bambino in trono.*

e dall'angelo, sui marmi del trono. Ed ecco le forme ancor esili, la grazia delicata del putto di San Zaccaria, sbocciare al rigoglio del meriggio veneziano nel Bimbo di Lendinara, più risoluto nella posa, schiarato nel volto da un giocondo e timido sorriso. È il bimbo stesso che Tiziano ha tratto dai modelli di Giorgione per metterlo tra le braccia della fiorente *Zingarella* di Dresda.

Non più trattenuto dall'imitazione di un esemplare, il trevigiano discepolo di Giorgione palesa la sua forte fibra nel dipinger l'angioletto suonatore, formando di carni morbide il volto, e infondendo vita e splendore alle chiome con una libertà di tocco che appare meravigliosa quando si pensi alla data primitiva del quadro. La bella testa ricciuta dell'angelo si piega sull'omero, e tutta la posa della gentile figurina si modula sui ritmi del suono e del canto, con un trasporto spirituale più esaltato e patetico che nell'arte di Giorgione. Tutta la persona accompagna con le sue cadenze le cadenze della musica e l'occhio brilla di un estatico fervore. Dall'alto del trono eburneo la Vergine e il Bimbo guardano giù al divino cantore, dipinto in una tonalità di colore ardente e quasi monocroma sotto il verde cupo del manto, alla testina piena di luce, trasfigurata dal suono.

Simile esaltazione della nota patetica che, davanti all'angelo giorgionesco dell'ancona di Lendinara, ci fa pensare agli angeli rapiti di Melozzo, si ritrova nel quadro già appartenente col nome di Giorgione alla Pinacoteca Scarpa di Motta di Livenza (fig. 320): due amanti, l'uomo con una mano sulla spalla e gli occhi negli occhi di una giovinetta suonatrice. La forma, assai più che nel quadro di Lendinara, è asciutta e ferma; brevi i gesti e trattenuti, come le inclinazioni delle teste, entro un semplice e largo intreccio di piani, che varia, con profonda calma di passaggi, il grado della luce e dell'ombra.

Il gioco a scacchi della seta chiara sulla veste bruna del giovane, il lento adagiarsi del profilo cesellato sull'ombra del cappellone oscuro, l'alone di luce di una piuma sulla penombra della tenda, richiamano il cavalleresco Romanino; ma i tessuti com-

patti e rigidi, le sapienti inclinazioni dei piani verso o contro luce, la precisione sintetica del modellato, che nella suonatrice, fiore semplice dei campi, preludia alle prime forme di Michelangelo da Caravaggio, assai più avvicinano la bella opera allo spirito dell'arte savoldiana. E di Giorgione vive, come in poche altre

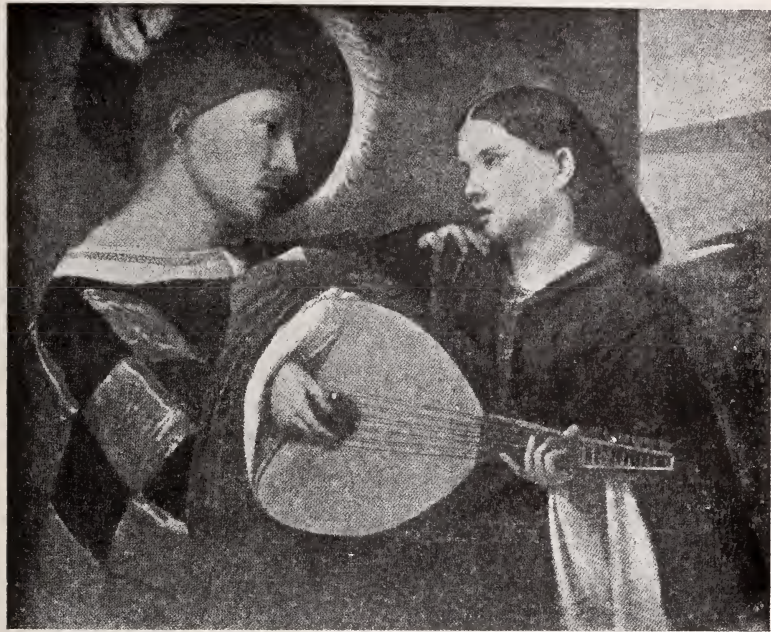



Fig. 320 — Motta di Livenza, Pinacoteca Scarpa.
Domenico Mancini: *Un cavaliere e una giovinetta suonatrice.*
(Dall'*Arch. Storico dell'Arte*).

opere del tempo, l'ideale di nobile bellezza nel profilo affilato del cavaliere, e lo spirito romantico nel muto colloquio degli sguardi, nella cadenza piana del ritmo. I gesti sono sospesi; sospesa sembra la vita delle figure nel silenzio della sera, sul fondo idillico di un golfo di mare.

Simile forma asciutta e concisa messa in risalto dall'energia della posa e dello sguardo fulmineo si trova in un *Ritratto* della Galleria Giovanelli a Venezia (fig. 321), già attribuito da

vecchi cataloghi a Giorgione e da Lionello Venturi a Domenico Mancini. Il nome del Trevigiano riceve conferma dalla mirabile solidità del tocco e dal fare quasi savoldiano nelle mani, nel contorno della roccia di fondo, tagliata a sghembo, nel paese

Fig. 321 — Venezia, Galleria Giovanelli.
Domenico Mancini (?): Ritratto.

stesso libero e pittoresco, e soprattutto nello sbalzo in luce della vigorosa immagine dalla roccia scura, della statuina dall'ombra della nicchia. Il nudo velato, le vesti fluenti son dipinti con tutta la mollezza di pennello del giorgionesco Mancini.

Alla distanza, che sembra inverosimile, di un solo anno dalla data del quadro di Lendinara, Domenico Mancini dipinse il

Ritratto della Galleria di Leningrado (fig. 322), oggi attribuito al Capriolo, il quale ancora nel 1528 era ben lontano da tanta scioltezza e libertà di pennello, rara certo nel 1512. Anche la

Fig. 322 — Leningrado, Romitaggio. Domenico Mancini: Ritratto. (per cortesia del Barone Liphart del Romitaggio).

concezione grandiosa fa correre il pensiero ad anni più tardi, con quell'ampio scenario architettonico aperto sopra una piazza, a sinistra; a destra sfondato in una nicchia con una statua di Venere, e afforzato nel mezzo da due robuste colonne per aumentar l'aggetto della figura. Sorprende in un'opera del 1512 questa sapienza costruttiva, che risulta a un effetto di imponenza archi-

tettonica e a un ritmo d'ombra e luce largo e tranquillo nella sua complessità.

La figura, lungo l'asse segnato dalle due colonne, è il perno della composizione, nella sua immobile maestà statuaria. Non

Fig. 323 — Monaco, antica Pinacoteca.
Domenico Mancini (?): Ritratto.
(Fot. Hanfstaengl).

solo il pittore ce la presenta di spigolo per spiegare ai nostri occhi il vasto campo cromatico della manica secondo i modi del Palma e del Pordenone, ma ha cura che lo spigolo coincida rigorosamente col centro della composizione, per intenti co-

struttivi e formali, di contrappeso ritmico, nuovi nell'arte veneziana. Il colore, morbido e ricco, stende il suo ammanto veneto su quella scenica grandezza, nel campo giallo aurato della manica, e in quel fantastico ornato di quadrilobi azzurri messo a ghirlanda del berretto nero. Benchè oscurata dal tempo, l'immagine dal fiero profilo e lo sguardo imperioso riflette una tempra d'artista forte e sicura, incline, come quella di Sebastiano del Piombo, a conciliare visione formale e visione cromatica.[1]

La nobiltà e l'architettonica saldezza del *Ritratto* di Pietrogrado ci rendon dubbiosi nell'accogliere l'attribuzione al forte seguace di Giorgio da Castelfranco dell'altro *Ritratto* nella Galleria di Monaco (fig. 323), ove l'immagine, negletta di forma, esce pugnace dall'ombra, come lampeggiando. Soprattutto alla rapidità dell'effetto pittorico ha mirato l'autore nel ritrar le carni lustre e sgranate e lo scroscio brillante della pelliccia. Se realmente il quadro di Monaco è opera di Domenico, esso rappresenta il seguace di Giorgione in un momento di abbandono senza più freni alla libertà improvvisatrice del tocco accennata nel fulgido angioletto della pala di Lendinara.

[1] Un altro ritratto, che a noi sembra di Domenico Mancini, si vede, sotto il nome di Jacopo Palma il Vecchio, nella Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi a Rovigo.

GIULIO CAMPAGNOLA.

Notizie.

1482 — In quest'anno nasce in Padova Giulio, figlio di Girolamo Campagnola. La data risulta da una lettera scritta il 1º dicembre 1495 dal letterato veronese Matteo Bossi a Ettore Teofánio Justinopolitano, in cui lo scrittore fa l'elogio dei grandi talenti del ragazzo tredicenne.

1497, settembre 10 — Michele da Placiola scrive a Ermolao Bardellino, uno dei consiglieri più autorevoli di Francesco Gonzaga, magnificandogli le virtù di suo cognato Giulio Campagnola, pittore, miniatore e incisore valente, musicista, poeta e dotto di latino, di greco e di ebraico; gli chiede infine di intromettersi presso il Gonzaga perchè Giulio sia accettato alla Corte di Mantova.

1498 (o 1499 se la data è in stile veneziano), febbraio 16 — Da una lettera del Bossi a Girolamo Campagnola ricaviamo che Giulio in quest'anno si trova alla Corte di Ercole da Ferrara.

1507, giugno 4 — Il padovano Bartolomeo di San Vito nota nel suo memoriale di avere mandato a Venezia, a Giulio, « el phetonte de man de Gasparo (?) tochato de aquarella ».

1507, dicembre 28 — Lo stesso Bartolomeo impresta a Giulio tre pezzi di rame intagliato da stampare « videlicet doi con parte de la colonna Trajana laltro con li roversi de medaglia ».

1509 — Data della stampa dell'*Astrologo*.

1510, maggio 5 — Bartolomeo di San Vito riceve in restituzione « el phetonte ».

1514 (o 1515), gennaio 16 — Nel testamento di Aldo Manuzio vediamo ricordato il desiderio dello stampatore di avere al-

cune nuove maiuscole di scrittura corsiva di Giulio Campagnola. È questa l'ultima notizia che abbiamo di lui; non si conosce l'anno della sua morte.

Conosciamo Giulio Campagnola [1] quale incisore, intento a trasportare nel mondo giorgionesco figure tradotte da varî maestri. Presi i suoi prototipi or da uno, ora da altro pittore, egli li colloca in paesi dove le foglie forman mazzo rigoglioso, gli alberi spuntano a fascio dallo stesso ceppo, e innalzano rami con le frondi come grandi felci, a ventaglio, a strati, che si specchian nelle acque, a stille e frange d'ombra. Le rocce sembrano coperte di fieno, e, nel fondo, sulle rupi, s'innalzano case montanine, edifici di legname con tetti aguzzi, presso torri, esedre come quella del paese di Giorgione nel tondo della *Venere* di Dresda, dietro una linea di colle o un monte dirupato. Le poche volte che sono indicate le nubi, esse son tirate a segni paralleli, come gli altri che descrivon le onde. In generale le ombre prendon slancio, quasi impeto nel fogliame che s'addensa, nelle pianticelle come polle d'acque zampillanti, sprillanti; distinguono sasso da sasso; cadon fitte dalle case e sul terreno. In questo mondo Giulio Campagnola trasporta il suo *Saturno* (fig. 324),

---

[1] Cerroti, *Memorie per servire alla storia dell'incisione*, Roma, 1858, pag. 41 e segg.; Galichon, in *Gaz. d. B.-A.*, 1862, XIII, pag. 332; Hind, in *Burlington Magazine*, XIII, 1908, pag. 365; Idem, *Cat. of early ital. engr. in the British Museum*, London, 1910, pag. 489; Kunert (Silvio de), in *Bollettino del Museo Civico di Padova*, 1907, pag. 6; Castellani (Carlo), *La Stampa in Venezia*, Venezia, 1889, pag. 99; Pamphili Saxi, *Epigrammata*, libri IV, ecc., Brescia, 1499; Pomponii Gaurici Neapol., *Elegiae*, ecc., Venetiis, Aldus, 1526; Gauricus, *De Sculptura*, ed. Brockhaus, Leipzig, 1886, pag. 83 e segg. e 138; Petri Bembi, *Opera*, Basilea, 1556, III, pag. 187; Zani, *Encicl.*, I, V, pag. 333; Cynthius (Johannes Baptista Gyraldus), *De Julio Sculptore*, in Gherus, *Delitiae Poet. Ital.*, 1608, I, pag. 1244; Scardeone, *De Antiquitate Urbis Patavii*, Basel., 1560; Vasari, III, pag. 628 e 639; Kunert (Silvio de), *Qualche documento e notizia su Giulio Campagnola* (Nozze Camerini-De Fabii, Padova, 1905); Anonimo Morelliano, Ed. Morelli, pag. 6-10, ed. Frizzoni, pag. 51-52; Matthaei Bossi, *Epistolae familiares*, Mantua, v. Bertochus, 1498, Epp. 75, 86, 211; Luzio, *Giulio Campagnola, fanciullo prodigio*, in *Archivio storico dell'Arte*, I (1888), pag. 184; Kristeller, *Andrea Mantegna*, Leipzig und Berlin, 1902, pag. 563 e seg.; Idem, *Giulio Campagnola*, in *Graph. Gesellsch.*, V, Berlin, 1907; Gronau, in *Gazette des B.-A.*, 1894; Idem, in *Vasari-Uebersetung,*, V, 1908; Idem, in *Kunstchronik*, N. F., XX, 1908-9; Hind (A. M.), in *Burl. Mag.*, XIII, 1906, pag. 305; Fiocco (G.), *La giovinezza di Ginlio Campagnola*, in *L'Arte*, 1915, pagg. 138-156, Suter (Karl Friedrich), *Giulio Campagnola als Maler*, in *Zeitschr. f. bild. Kunst.*, LX, 1926-27, pag. 132.

studiato, a quanto pare, da Jacopo de' Barbari; il *Battista* e il *Ganimede* dal Mantegna (figg. 325-326); l'*Arcangelo e Tobiolo*, gruppo forse ricavato dalla Scuola vicentina; il cervo incatenato sul rovescio del dittico della Galleria Liechtenstein (fig. 327); la *Samaritana al pozzo*, derivata verosimilmente da Sebastiano del Piombo (fig. 328); *Genovieffa* da Alberto Dürer.

Fig. 324 — Incisione di Giulio Campagnola: *Saturno*.

L'incisione della *Samaritana* ci mostra il carattere giorgionesco di Cristo, l'ampiezza e la solidità marmorea nella donna sebastianesca, il taglio limpido della pietra nel pozzo, la precisione nitida dell'ombra: tratti sicuri giorgioneschi, come il piegar delle stoffe nella gonna della Samaritana. I ciuffi di foglie larghe e fitte sono luminosi, il terreno della riva, formato come di sabbie mobili, è reso fluido dal tratteggio guizzante alla Jacopo de' Barbari. Il primo piano in ombra è eseguito a puntini, d'invenzione del Campagnola, adatti a rendere la granulosità del co-

lore e la sua permeabilità alla luce. Il fondo di mare è con edifici che si specchian nelle acque, come le nubi a strati, e con un alberello a sprazzi, a gocce, sulla luminosità del cielo, come in

Fig. 325 — Incisione di Giulio Campagnola: *Il Battista*.

Giorgione. In tutta la scena è un senso architettonico, una misura profonda.

In un'altra incisione di un *Pastore in riposo* sopra uno sfondo di rocce, di monti, di case (fig. 329), tutto è vaporoso, luminoso, giorgionesco: sogna il pastore, che stringe le tibie, disteso, come

gentile paggio: l'eleganza della positura par segni la dolcezza dell'abbandono tra quelle onde rocciose; presso a lui è il frammento d'una testa di vecchio tra le ombre assorto. Questa composizione giorgionesca, incompiuta, può trovare rapporti in

Fig. 326 — Incisione di Giulio Campagnola: *Ganimede*.

altra incisione, quella dell'*Astrologo* con barba fiammante, il quale punta un compasso sopra un astrolabio (fig. 330). Egli siede presso il troncone d'un vecchio albero, ai piedi di un cumulo di terra dalla cui tazza erompono, assiepandosi, fusti d'alberi e virgulti e criniere di piante. Mentre calcola, l'arcigno astrologo, un mostro infernale, forse ricavato dal Bosch, pianta

le zampe, e par che sprizzi fuoco presso un teschio fra tibie incrociate; e un albero tronco che gli sta appresso, per la vici-

Fig. 327 — Incisione di Giulio Campagnola:
Cervo incatenato.

nanza della bestia orrenda, par che si torca stendendo i rami mozzi. Nel fondo una città con case montanine, un gran log-

giato, strade, porticati, torri, cupole. Davanti alla città popolosa, il mago corrucciato, le minaccie d'inferno, la morte.

Le malinconiche meditazioni sulla vita umana si determinano nella scritta:

ET . GENVS . ET . FORMAN . MORS . TRVCVLENTA . RAPIT .

di una stampa (fig. 331), dove un giovane porta una mano sul capo, secondo il modo classico d'esprimere il dolore, e medita

Fig. 328 — Incisione di Giulio Campagnola: *La Samaritana al pozzo.*

sul teschio ai suoi piedi: la gran rupe giorgionesca fa da sfondo alla pensosa figura.

Ma, banditi i tristi pensieri, ecco, in un'altra stampa (fig. 332), il *Pastore con lo zufolo,* e pecore e capre uscir dal canneto quasi ad ascoltare l'Orfeo rusticano: il vecchio pastore si abbandona alla terra, e suona lentamente stando disteso, come se dovesse con la sua nenia prepararsi al riposo. Cadon le ombre sulle case e sul terreno come rivi di pioggia; sul cielo le rade foglie degli arbusti si staccano come sciami d'insetti che volteggino intorno.

Fig. 329 — Incisione di Giulio Campagnola: *Pastore in riposo.*

Fig. 330 — Incisione di Giulio Campagnola: *Astrologo.*

Fig. 331 — Incisione di Giulio Campagnola: *Giovane pastore.*

Siamo sempre più nell'aria giorgionesca, e più nell'incisione (fig. 333), cui forse non fu estraneo Domenico Campagnola,

Fig. 332 — Incisione di Giulio Campagnola: *Pastore con lo zufolo.*

con il *Concerto campestre,* ove quattro suonatori alla riva d'un torrente, ai piedi di grandi querce, stanno per accordare i loro

Fig. 333 — Incisione di Giulio Campagnola: *Concerto campestre.*

strumenti; e più ancora nella *Nuda* in aperta campagna (fig. 334). Con tutta probabilità è la « nuda... stesa e volta » accennata

dal Michiel come copia da Giorgione; e l'incisione ha tradotto la copia in miniatura dello stesso Giulio Campagnola, ricordata dal Michiel, nelle mani di Pietro Bembo. La punteggiatura fonde insieme, in un pulviscolo luminoso e trasparente, figura e paese, tutto leggiero, in un bagno di luce, il nudo visto pel dorso e il verde recesso, le alghe e il suolo.

Pitture, è molto dubbio che Giulio Campagnola ne abbia eseguite. Antonio Tebaldeo lo esalta, adolescente, quale musico,

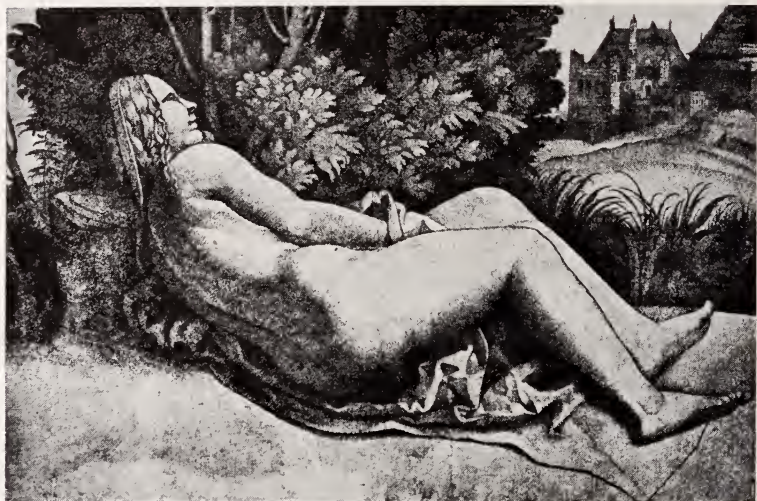



Fig. 334 — Incisione di Giulio Campagnola: *Nuda.*

cantore, erudito nelle lingue greca, latina ed ebraica, pratico del disegno e della pittura; fu nel 1499 a Ferrara, e nel 1507 a Venezia, quando Giorgione iniziava la decorazione del Fondaco dei Tedeschi. Intagliò matrici per i libri di Aldo Manuzio, e finì col vestire l'abito sacerdotale. Non abbiamo elementi certi per riconoscere le pitture del Campagnola, se non nelle stampe che egli eseguì, ma, facendo astrazione dal Mantegna, dal Dürer, da Jacopo de' Barbari, da Sebastiano del Piombo, ai quali ricorse, lo vediamo incline, anche nei disegni a lui attribuiti, verso la modernità dell'arte giorgionesca. E possiamo chiederci

se il *Giudizio di Salomone* in Casa Bankes a Kingston Lacy (fig. 335) non sia opera sua, per esservi nella base le due teste d'ariete con le quali l'incisore ornò il pozzo della Samaritana, e in alcune figure, come quelle del giovinetto alla destra di Salomone e del vecchio barbato, notevoli richiami al Pastore e all'Astrologo delle stampe. Il quadro rimase incompiuto, e fu eseguito dopo che Tiziano ebbe dipinto il *San Marco*, ora nella

Fig. 335 — Kingston Lacy (Inghilterra), Signora Bankes.
Anonimo giorgionesco: *Giudizio di Salomone.*

sagrestia della Salute, del quale Salomone mantiene il moto nell'atteggiarsi e l'ombreggiatura della testa. Anche il pavimento, che sfonda con il centro prospettico nel centro del quadro, può trovare riscontro nell'incisione del *Putto con i gatti* attribuita al Campagnola; ma tutte queste particolarità e simiglianze non bastano ad affermare sua l'opera monumentale, seppur la basilica a cinque navate sia breve scatola alle figure. Quando Sebastiano del Piombo, al quale fu attribuito il *Giudizio di Salomone,* fece il quadro di San Giovanni Crisostomo, rappresentò la parte tronca dell'edificio e del colonnato, per lasciare alle immagini il pieno svolgimento, mentre qui l'edificio arcaisticamente

Fig. 336 — Padova, Scuola del Santo.
Anonimo pittore: *Miracolo della resurrezione dell'annegata.*

serra la composizione; e anche la forma triangolare di essa sembra estranea a Sebastiano, antiquata per Venezia giorgionesca.

Non tutto è chiaro, non tutti i fili della storia possono dipanarsi. Vi è un maestro anonimo che nella Scuola del Santo ha dipinto la storia della *Resurrezione di una fanciulla annegata per miracolo di Sant'Antonio* (figg. 336-337) rivaleggiando in

Fig. 337 — Padova, Scuola del Santo. Particolare del quadro suddetto.

forza col Pordenone. La folla si assiepa intorno alla fanciulla morta, presso cui sta il marinaio ignudo che l'ha strappata alle onde. Una donna in ginocchio e un giovinetto mostrano a un alfiere in armi la morta; un vecchio china la testa patriarcale in un gran contrasto di luce e ombra; una vecchia coi lineamenti stirati dal dolore guarda al marinaio come a chiedergli se oltre il corpo abbia portato speranze di vita. Il guerriero si curva tenendo il braccio di un giovane strascinato davanti

a lui; un guerriero col berretto piumato, la testa in ombra, fissa lontano lo sguardo inquieto; vicino a lui, si vedon la testa di un omaccione preso da singulti, e altre teste dolorose, e madri come impaurite, tremanti, si allontanano con le loro creature dalla scena di morte. In alto, tra le nubi, Sant'Antonio appare in una triplice vampata di nugoli, col gesto benedicente che resusciterà la rimpianta fanciulla. Quell'addensamento di figure che, disponendosi da destra e da sinistra trasversalmente, formano un angolo, di cui l'annegata e il marinaio segnan la base, e tutta quella schiera di spettatori, a sua volta base d'un triangolo avente l'apice nella destra dell'annegata, mostrano una grande sapienza compositiva nel rendere la piena umana e nell'aprirne il varco allo spettatore, nel presentare il dramma e il coro, nello stampar caratteri e agitarne espressioni, nell'assodar forme, avvivar colori e luci. Il bianco illividito dell'annegata, il rosseggiare dell'atletico marinaio, il dibattito di luci e ombre nel vegliardo che sta al centro della scena, la penombra che copre come di mascheretta il volto del fanciullo additante la morta, la luce che dà pieno risalto alla donna supplichevole a sinistra, l'ombra che rade la vecchietta gemente, la violenta ombra a strappo sul reo, mostrano una padronanza nel fare che non trova riscontro in altre opere nè a Padova, nè altrove. Il quadro non fu eseguito a fresco, anzi è in tela sovrapposta all'affresco, dipinta quindi posteriormente al tempo in cui Tiziano lasciava le solenni pitture nella Scuola del Santo, non molto dopo però, poco più d'un lustro forse, perchè l'opera, che ha tutta la fermezza, la solidità delle pitture cinquecentesche, sente di Tiziano la forma, almeno a giudicare dalla testa del fanciullo a sinistra, ma non ancora lo splendore aureo del tono. Di Giorgione, le due colonne, una tronca, portano un ricordo materiale, chè la realtà ha ancora troppo spesso involucro per fondersi con l'atmosfera e con l'ambiente. In quel movimento brusco, angolare, è un dinamismo pittorico ignoto a Padova, a giudicare da quanto è giunto a noi, più di Padova lontano d'origine, verso il Friuli e il Pordenone.

DOMENICO CAMPAGNOLA.

Notizie.

1500 — Anno di nascita (cfr. documenti Cocco, citati dal Fiocco, in *Boll. d'Arte del M. P. I.*, gennaio 1925).

1517 — Prima notizia certa che si trova nelle incisioni datate.

1518 — Data di alcune incisioni.

1531 — Data dei dipinti di S. Maria del Parto ora nelle RR. Gallerie di Venezia.

1534 — Data dei dipinti della Scuola di S. Rocco a Padova (cfr. Brandolese, *Guida*, pag. 205).

1537, giugno 1 — Convenzione coi pittori Domenico Campagnola e Lodovico Fiumicelli per l'esecuzione del dipinto con la Vergine e i protettori di Padova da collocarsi nella Sala del Consiglio, da poco ultimata. Convenzione irreperibile (cfr. Lazzarini, *Un giudizio artistico*, ecc., in *Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti*, Padova, 1914).

1537, settembre 4 — Giudizio dato sui due dipinti da maestro Giovanni Paolo, pittore veneziano; vittoria del Campagnola.

1537, settembre 18 — Il Campagnola è autorizzato a riscuotere il resto del compenso stabilito per il dipinto (ora al Museo Civico, n. 1277).

1540 — Dice il Pietrucci (*Dizionario degli artisti padovani*, pag. 66) che col concorso di Gualtieri, di Stefano dall'Arzere e del Vecellio (?!), ornò di pitture le pareti della Sala dei Giganti.

1549, dicembre 30 — Giudizio dato da Domenico Campagnola e Geronimo Cesaro su un pannello di M. Stefano dall'Arzere (cfr. Moschini, *Origine e vicende della pittura padovana*, pagina 61, nota).

1562 — Padova, chiesa di Santa Giustina (già al Museo Civico, n. 978): *Il Podestà Marino Cavalli davanti al Redentore in trono e i quattro Patroni*, dipinto in tela, datato.

1562, novembre 24 — Decorazione delle pareti della sagrestia del Duomo: *Ecce Homo e i quattro Protettori di Padova* (cfr. Thieme, V, pag. 449).

1564, novembre 24 — Contratto per due quadri con le figure dei Protettori di Padova e in mezzo volto la immagine del Crocifisso con altre figure a piacere (in *Atti del Capitolo di Padova*, T. V, f. 237. Citato dal Moschini e riportato in parte dal Pietrucci).

1569 — Data che si leggeva sui freschi di S. Bovo (cfr. Brandolese, op. cit., pag. 77).

1581 — Data che si leggeva sulla pala di S. Uomobuono (cfr. Brandolese, op. cit., pag. 67).

. . . — Morto a Padova in anno indeterminato, e sepolto nel primo chiostro del Santo, nell'arca di sua famiglia (cfr. Moschini, op. cit., pag. 77).

Domenico Campagnola,[1] che noi conosciamo nelle incisioni violente d'ombre (figg. 338-340), appare nella Scuola del Santo, nella parete d'altare, di qua e di là da una gentile *Madonna* di Andrea Riccio, coi due Santi: Francesco che brandisce il Crocefisso e Antonio da Padova col giglio, un angiolo con corona e angioletti attorno in alto (fig. 341). Purtroppo gli affreschi sono alterati e guasti, ma ci mostrano il seguace di Tiziano,

---

[1] Su Domenico Campagnola cfr. articolo di Hadeln (D. v.), in *Künstler Lexikon*; Thieme-Becker; ?, *Notizie sulla scoperta di un dipinto del celebre Campagnola nella chiesa di Santa Maria dei Servi in Padova*, 1836; Passavant (J. D.), *Peintre-graveur*, V, 1864, pagg. 160, 162 e 167; Galichon (E.), *Domenico Campagnola, peintre-graveur du XVIe siècle*, in *Gazette des beaux-arts*, XVII, 1864, pagg. 456 e 536; Gronau (G.), *Notes complementaires sur D. C.*, in *Id.*, XII, 1894, pag. 433; Fiocco (Giuseppe), in *Boll. del Ministero dell'Istruzione*, I, 1927; e altri autori citati a proposito della lista del Catalogo dei dipinti di Domenico Campagnola.

l'autore di un affresco della Scuola del Carmine a Padova, attribuito sin qui a Tiziano stesso: l'*Incontro di Anna con Gioacchino davanti alla porta aurea* (fig. 342). L'effetto decorativo ivi

Fig. 338 — Incisione di Domenico Campagnola.

è cercato a fatica nelle due figure che si curvano per abbracciarsi formando una A, e nella riempitura del vano triangolare tra le due persone con il gran manto che cade dalle spalle di Gioacchino e gli vela e avvolge il braccio destro. In quella esposi-

zione di stoffa tirata ad archi, e nel manto di Anna, aggirato all'indietro come criniera, si vede il decoratore ampolloso, che trasformerà l'impeto eroico di Tiziano in enfasi rumorosa.

Fig. 339 — Incisione di Domenico Campagnola.

Presso la porta aurea è una loggia ad archi binati con un attico a bassorilievo adorno di schiere di putti, tra nicchie con divinità ignude: davanti alla porta le ancelle, tra le quali si ripete la figura di Anna col mantello abbondante. A destra, il pastore

Fig. 340 — Incisione di Domenico Campagnola.

Fig. 341 — Padova, Scuola del Santo.
Domenico Campagnola: Affreschi intorno alla nicchietta dell'altare.

Fig. 342 — Padova, Scuola del Carmine.
Domenico Campagnola: *L'incontro d'Anna e Gioacchino.*

che ha seguito Gioacchino piega un ginocchio nel letto del torrente passato dal suo padrone, come l'avrebbe piegato al

Fig. 343 — Padova, Chiesa di Santa Croce.
Domenico Campagnola: *Due Santi.*

suolo nell'adorare il divin Bambino: povero di inventiva, il Pittore ha riempito così il campo dell'affresco, e lo ha chiuso a destra con un'enorme rupe. Tra il loggiato e la rupe, è steso

il paese con il torrente, tra il decrescer dei monti, a serpeggiamenti e a cerchi, ripetuti dalle nubi nel cielo.

Altri affreschi, nella chiesa di Santa Croce a Padova, ascritti

Fig. 344 — Padova, Chiesa di Santa Croce. Domenico Campagnola: *Due Santi.*

a Domenico Campagnola, mostrano il pittore che, intento alle forme vicentine, segna i contorni robustamente, quasi con punta di ferro (figg. 343-344).

* * *

Dopo questi affreschi lo ritroviamo nella grande pala della Galleria di Praga, giunto a piena maturità, rispecchiar l'arte veneta nella pienezza del suo fasto e del suo fulgore (fig. 345). Romanino lo attrae tanto da fargli attribuire il quadro stesso; Tiziano con la *Madonna* di Ca' Pesaro, torreggiante sopra un alto piedistallo tra alte colonne, gli dà il motivo iniziale del quadro al Padovano, che infonde alla composizione fantastico slancio, soprelevando Maria e il Bimbo, chini come dall'alto di un aereo balcone verso i Santi e la Suora committente. Nell'opera di Tiziano, la scala delle figure continua verso il cielo con le grandi colonne; l'appassionato gruppo dei fedeli e dei Santi s'addensa, adorando, intorno al trono della Vergine, e la massività architettonica della composizione s'accorda con l'opulenza del tono aurato; nell'opera di Domenico, le figure dàn la scalata al cielo, e la composizione, sulla sua base mossa e angolare, acquista apparenza fragile e sontuosa, barocca snellezza: il primo quadro risulta a un effetto solenne di stasi, il secondo, di moto; il primo è un grande poema sacro, il secondo una gioiosa canzone. L'unità architettonica di figure e marmi nella pala tizianesca, a Praga si rompe: le inclinazioni delle figure si contrappongono; entro la massa irregolarmente sfaccettata, giocano mutevoli riflessi. Ed ecco l'orlo dorato della tenda, ritorto a spira dietro la colonna, apparire come simbolo di un'arte che predilige fantasie di colore, di moto, di luce, più vicine agli effetti della pittura barocca che non alla tradizione classica del Cinquecento. La massa compatta del quadro tizianesco si scinde; l'ordine solenne si disgrega per amore di slancio e di moto: la mezza piramide diviene un mezzo pinnacolo, e la luce gioca a capriccio con l'ombra negli angoli della composizione, come sulle facce d'un irregolare cristallo; il colore ha note acute, violente, magnifiche, di rame, d'oro, di bianchi argentini. Nonostante la tinta accesa delle carni, la pala del Museo di Praga, con i fulgidi cartocci e le spire metalliche delle stoffe, ci appare più vicina di spirito all'arte del

Fig. 345 — Praga, Museo di Belle Arti. Domenico Campagnola: Pala d'altare.

Veronese che a quella del prototipo Tiziano. La spirale dell'orlo di baldacchino rivela lo stesso amore alle forme tortili espresso da Paolo Caliari nelle colonne di San Sebastiano; il Santo Cavaliere con lo stendardo e il Santo Vescovo s'apparentano alle sue cavalleresche figure, e soprattutto l'insieme scenografico sembra un chiaro preludio alle suntuarie composizioni di Paolo.

Fra quest'opera e il *Battesimo di Santa Giustina* (fig. 346) nel Museo Civico di Padova, Domenico Campagnola gonfia, si

Fig. 346 — Padova, Museo Civico:
Domenico Campagnola: *Battesimo di Santa Giustina.*

imbarocchisce, pur rimanendo sempre affaticato nelle pose delle figure e nella composizione. Oltre Tiziano, ha veduto il Pordenone, dal quale prende a prestito forza, non sapendo tuttavia che essa non s'acquista, ma bisogna averla in sè. Acquistata, diviene prosopopea, turgidezza, esuberanza formale. E così è della scena ove Santa Giustina riceve l'acqua lustrale con le braccia conserte. A interrompere il sacro silenzio della cerimonia, due angioletti vengon dall'alto, dondolando tra le nubi con la palma del martirio, e presso il trono alcuni putti pregano, s'accoccolano; uno mostra l'acuminato coltello, che ser-

virà a sgozzare la Santa, al divin Bambino, che si mette un dito in bocca. Presso al trono della Vergine, la quale si compiace della cerimonia, stanno due Santi colossali; a destra, il Santo Vescovo che versa l'acqua sul capo di Giustina stira con la sinistra il suo camice, un levita stira il piviale del Vescovo, una dama par che abbia pronta un'ampolla per il battesimo, dietro un sagrestano col pastorale, e un gonfaloniere con uno stendardo

Fig. 347 — Padova, Collezione Papafava.
Domenico Campagnola: *Sacra Conversazione.*

agitato dal vento. Benchè il Putto, campato in aria presso la Vergine, sia tizianesco, il profilo di Giustina tagliato gentilmente, il Santo Vescovo abbia la vista come offuscata per vecchiaia, il levita appaia fiorente di giovinezza, non possiamo a meno di sentire che anche tra alcune forme naturali e vive, un manierismo si va tessendo per lo sforzo di tener dietro ai Maestri che dominavano l'arte nella laguna e nella terraferma veneta. In quella ricerca di grandeggiare, anche le solide qualità si dissolvono; anche le naturali tendenze si torcono, si sformano. Tutto quell'apparato intorno a Giustina è grossolano, pesante, rumoroso.

Studiate, anche nel taglio delle figure entro il rettangolo, sono le *Sacre Conversazioni* della Collezione Papafava a Padova (fig. 347) e del Museo Nazionale di Belle Arti a Budapest (fig. 348). Questa porta il nome di Polidoro Lanzani, mentre ha con la prima un rapporto evidente di forme grandiose e di tipi, ed entrambe

Fig. 348 — Budapest, Museo Nazionale di Belle Arti.
Domenico Campagnola: *Sacra Famiglia e Santa.*

hanno con le macchinose immagini di Domenico Campagnola un'aria stessa.

Ancora trattenuto è nel *San Daniele* del Museo di Padova (fig. 349), protettore della città, della quale tiene tra le mani il ritratto: il giovane Santo, crespo, dal piglio ardito, regge anche un bandierone che si gonfia e garrisce al vento, ergendosi a mezza figura, col busto leggermente trasverso, sull'asse del lunettone. Più pordenoniano, il Campagnola, è nell'*Eterno*, con il globo segnato dalla luce a spicchi, e con i capelli al vento (fig. 350), nel frammento d'una *Natività* (fig. 351), e nella schiera dei *Putti musicanti* alla Scuola del Carmine (fig. 352); nelle figure dei

Fig. 349 — Padova, Museo Civico. Domenico Campagnola: *San Daniele.*

Fig. 350 — Padova, Museo Civico.
Domenico Campagnola: *L'Eterno Padre.*

Fig. 351 — Padova, Scuola del Carmine.
Domenico Campagnola: *La Natività* (frammento).

Profeti, dipinte per la chiesa di Santa Maria de' Servi in Padova (fig. 353-356), e ora nel soffitto della prima sala della Galleria di Venezia: *Micheas, Isaia, Abachuc, Abias.* Entro tondi, quelle figure, nel tenebrore dei cieli, accese di colorito, lumeggiate vivamente di bianco nelle barbe turgide, nei turbanti, nelle grotte delle sopracciglia, indicano i loro nomi nei rotuli disciolti, nelle strisce serpeggianti: il profeta, vegliardo possente, fosco

Fig. 352 — Padova, Scuola del Carmine.
Domenico Campagnola: *Putti musicanti.*

d'aspetto, corrucciato, segna con impeto, spauracchio alle genti, il nome proprio a grossi caratteri sul cartiglio.

Un passo più lungo sulla via del barocchismo fece Domenico, dipingendo il quadro nella Raccolta Johnson di Filadelfia (fig. 357), che era stato ascritto, per le forme ampie e ponderose, al Pordenone, senza pensare che questi fa giganteggiare i suoi personaggi, mentre gl'imitatori li ingrassano!

Rappresenta la Madonna col Bambino tra Santa Giustina e San Giorgio. È una *Sacra Conversazione*, senza la religiosità

Fig. 353 — Venezia, R. Galleria.
Domenico Campagnola: *Profeta Abachuc.*

Fig. 354 — Venezia, R. Galleria.
Domenico Campagnola: *Profeta Abias.*

Fig. 355 — Venezia, R. Galleria.
Domenico Campagnola: *Profeta Micheas.*

Fig. 356 — Venezia, R. Galleria.
Domenico Campagnola: *Profeta Isaia.*

dei Quattrocentisti, o l'animazione cinquecentesca; qui non v'è nè la rassegna arcaistica, nè il nuovo colloquio tra i celesti, patroni degli umani. Solo il Bambino fa una carezza alla matronale Caterina, la Vergine pensosa si ritrae verso la sua destra, San Giorgio s'appoggia al troncone della lancia e s'affissa

Fig. 357 — Filadelfia, Coll. Johnson.
Domenico Campagnola: *Sacra Conversazione.*

lontano. Vicino a lui sta il morto drago, additato da un putto nudo seduto su un gradino. La difficoltà del comporre s'accresce in Domenico Campagnola, che infagotta la Vergine seduta di profilo perchè si mostri di fronte, e la gira, la torce, la trasporta nella obliqua corrente del drappo che forma fondo. A quel moto rotatorio par rispondano Santa Caterina, con le pieghe arcuate della veste, il putto grassoccio, sulla predella, e lo stesso San Giorgio. Le figure grandi s'insaccano nello spazio angusto; non hanno aria, non libertà. Si vanno così decomponendo nel-

l'opera degli imitatori le *Sacre Conversazioni* piene di sole e d'affetti di Tiziano Vecellio; i personaggi del dramma sacro divengono simulacri. Si ritorna a una presentazione di figure, ma senza il pio silenzio d'una volta. Alle masse dei corpi stipati entro il quadro è sfuggita la religiosità, l'amore: c'è peso di corpi e d'arte; non melodia, ma frastuono.[1]

---

1 Opere esistenti:

Budapest, Museo Nazionale di Belle Arti: *Saera Famiglia e una Santa* (attribuita a Polidoro).

Eastnor Castle (Ledbury), Lady Henry Somerset: *Ritratto di Andrea Navagero* (?), con la scritta SE | IO PENSO NON | DORMO.

Filadelfia, Collezione Johnson: *Vergine col Bambino, Santa Caterina e San Giorgio* (Fiocco, *Boll. Min. P. I.*, gennaio 1927).

Padova (già a Praglia), Museo Civico, n. 616: *San Niccolò da Bari dona il denaro alle tre ragazze* (Rossetti, 354; Pietrucci, 65).

— — n. 634: *La Vergine in trono con quattro Santi protettori di Padova: San Prosdocimo battezza Santa Giustina* (il Ridolfi, lo ricorda in Sala del Podestà; il Rossetti, in Sala del Consiglio nella Loggia, 299; il Pietrucci, in Palazzo Podestarile).

— — n. 633 (già in San Carlo a Piazza Castello): *Maria Vergine col Bambino al centro e i quattro Protettori di Padova ai lati* (Ridolfi, lo dice in Sala del Consiglio; Rossetti, Palazzo di S. E. il Podestà; Lazzarini,op. cit.; Brandolese, 144 «S. Carlo o PP Riformati già in piazza Castello).

— — lunetta con *San Daniele*, tondo con l'*Eterno Padre*.

— Duomo, Sagrestia dei Canonici: *Ecce Homo tra Aronne e Melchisedecco* (lunetta).

— Chiesa di Santa Croce: *Quattro Santi.*

— Cassa di Risparmio: Fregio con putti.

— Chiesa di Santa Giustina (già al Museo Civico, n. 978): *Il Podestà Marino Cavalli davanti al Redentore in trono e i quattro Patroni* (Hadeln, in note al Ridolfi; Pietrucci, lo dice « quasi perduto »).

— Salone: Chiaroscuri sulle porte a capo le scale (Brandolese, pag. 4).

— Scuola del Carmine: *L'incontro di Anna e Gioacchino.*

— — *La Ndtività* (frammento).

— — *Putti musicanti.*

— Scuola del Santo: *I Santi Antonio e Francesco d'Assisi e gli Angeli di sopra* (Rossetti, 83; Brandolese, 55).

— Scuola di S. Rocco: Fregio di putti intorno alla sala (Brandolese, 205).

— Chiesa di Santa Maria in Vanzo, primo altare a sinistra: *Madonna col Bambino e Santi.*

— — primo altare a destra: *San Giovanni Battista in atto di battezzare Gesù*, tutto ridipinto (Brandolese, 72).

— Municipio. Sala dei Matrimonî: *La Vergine col Bambino, Sant'Andrea, Sant'Antonio ed altri Santi;* tutto ridipinto (Brandolese, 13; Pietrucci, 67; Ronchi, *Guida*, ecc.).

— Collezione Conti Papafava: *Sacra Conversazione*; tavola.

Praga, Museo di Belle Arti: Pala d'altare.

Venezia, RR. Gallerie (già a Padova, nel soffitto del Capitolo della Confraternita di Santa Maria del Parto : *Profeti: Micheas, Abias, Abachuc, Isaias* (Brandolese, 97-68; Moschini, *Origine*, ecc., 77; Pietrucci, cita anche un *S. Prosdocimo*; Rossetti, 263).

— *Madonna col Bambino che dà l'anello a Santa Caterina, e con San Sebastiano* (attribuita a Paris Bordone).

GIROLAMO DAL SANTO.

Notizie.

Questione sul nome del Pittore. Il Cavalcaselle e il Crowe (*Hist. of paint.*, in *North Italy*, vol. III, pag. 269) identificano Girolamo del Santo con Girolamo de Sordi. Il Pietrucci (*Dizionario degli artisti padovani*) ritiene, credo giustamente, che egli sia una sola persona con Girolamo Cesaro.

La prima notizia è data dalla ricevuta (trascritta dal Gonzati in fine del vol. I) di lire 19 e soldi 4, rilasciata da « maistro Jeronimo depentore » l'8 dicembre 1511 alla Fraglia di S. Antonio per « uno quadro fatto ala in la fraia de misser santo antonio da padua ».

1518 — Condusse a termine la pala raffigurante il *Crocifisso tra quattro Santi e in alto i profeti*, che Jacopo da Montagnana aveva lasciato incompiuta (cfr. Pietrucci, in Isnenghi, *Guida della Basilica del Santo*, pag. 61; Moschetti, *Boll. del Museo*, 1925, pag. 155).

1521 — Data apposta al dipinto *Madonna in trono col Bambino tra S. Benedetto e S. Giustina*, che ora è al Museo di Padova, già attribuito al Romanino, tra gli altri dal Nicodemi, con la scritta Romanin. La scritta non è falsa; ma è la trascrizione fedele, probabilmente del secolo scorso, delle parole e della data che si leggono sul rovescio della tela, come si potè constatare quando il dipinto fu collocato a posto.

1540-1544 — Continuò l'opera del Parentino nel chiostro di Santa Giustina (Cfr. Girolamo da Potenza, *Cronica Giustiniana*, ms. 1598-1619, pag. 60 sgg.).

1546, giugno 17 — È ricordato nel Libro della Fraglia dei pittori come primo gastaldo (« Statuti della Fraglia dei pittori », c. 18 recto).

1548 — Appare creditore dell'Arca del Santo «per picture de più sorte fatte nel Santo al arco de mezo et sulli quatro cantoni della cuba prima» (cfr. Gonzati, I, pag. XLI).

1549, dicembre 30 — Giudizio dato da Domenico Campagnola e da Girolamo Cesaro sopra un dipinto di Stefano dall'Arzere.

1550 c. — Muore «vecchio et inhabile poi al depinger» (cfr. Girolamo da Potenza, loc. cit. Il Brandolese, nella *Guida di Padova,* dice che morì «cieco d'anni 70 intorno alla metà del '500», pag. 280).

Il pittore Girolamo del Santo,[1] nella *Deposizione dalla Croce* del Museo Civico di Padova, affresco staccato dalla chiesa di Santa Giustina (fig. 358), si mostra sotto l'influsso vicentino esteso a Padova sul principio del Cinquecento. Le figure di profeti messe a cornice della rappresentazione sacra fan sentire, nelle teste quadrate, ombreggiate, un'eco delle forme del Marescalco, ma, nell'insieme, si rivela un'individualità timida, nascosta, con pochi mezzi e poche risorse. Nel far tutti quei tondi, uno sopra l'altro, sino a giungere al vertice dell'arco ogivale, da arcaistico fallimagini, egli si è affaticato a tirar su una mano dei Profeti perchè tenessero l'arcuato cartello; e l'impressione di quella materiale collana di teste chiuse nei tondi sotto le strisce ad arco è poco in favore dell'artista, che fa spalancare all'Eterno le braccia o le maniche, sotto una teoria di teste tonde di cherubinetti, come pallottole, segnate senza un criterio decorativo. Anche la grande composizione mostra la fatica di chi spende le poche forze per andar dietro ad altri, e rende atteggiamenti e forme valendosi della memoria, a stento.

Quando si debba ricercare tra gli affreschi della Scuola del Santo il pittore della *Deposizione* e dei *Profeti* sembra di dover porre attenzione all'affresco di *Sant'Antonio che mostra il cadavere*

[1] Su Girolamo del Santo vedi: CAVALCASELLE e CROWE, ed. Borenius cit.; il *Künstler Lexikon* del THIEME e BECKER; RONCHI (O.), *Guida di Padova,* 1923, p. 237; DE CLARICINI (N.), *Per l'Oratorio di S. Rocco,* 1904; FIOCCO (G.), in *Bollettino del Ministero della Pubblica Istruzione,* I, 1927.

Fig. 358 — Padova, Museo Civico. Girolamo dal Santo: *Deposizione dalla Croce.*

di un avaro senza cuore (fig. 359), almeno a giudicar dal paese, dalla povertà decorativa di quelle teste antiche tronche nel collo entro

Fig. 359 — Padova, Scuola del Santo.
Girolamo dal Santo: *Sant'Antonio che mostra il cadavere d'un avaro senza cuore.*

i clipei delle pareti, dallo squadro del capo dei personaggi, anche dalla loro umile, compunta, sottomessa espressione.

Il modo di rendere edifici del fondo, non di fronte, ma obliquamente da sinistra a destra, turba la scena, in cui le figure

Fig. 360 — Padova, Scuola del Carmine.
Girolamo dal Santo: *Cacciata di Gioacchino dal Tempio.*

si dispongono in una linea diritta, schierate intorno alla bara col morto avaro. Lo stesso metodo è usato nella Scuola del Car-

mine, nella *Cacciata di Gioacchino dal Tempio* (fig. 360), così che figure e fondo si muovono ciascuno per proprio conto, le

Fig. 361 — Padova, Scuola del Carmine. Girolamo dal Santo: *L'Assunta.*

figure su d'una stessa orizzontale, gli edifici di traverso. Nella *Cacciata,* quantunque l'immagine del giovane offerente abbia

un piccolo segno d'ingentilimento di forme, tutto il resto non accresce valore all'artista, sempre in gran difficoltà a muovere

Fig. 362 — Padova, San Francesco. Girolamo dal Santo: *Profeti.*

il collo alle figure e a disporle. Tanta difficoltà resta all'*Assunta* (fig. 361) della stessa Scuola del Carmine, ove ritornano, nell'au-

reola della Vergine, la teoria delle zucchette di cherubini veduta già formare ogiva intorno all'Eterno.

Più ingrandito e con più studiata disposizione dei busti, di *Profeti*, s'incontra il pittore in San Francesco di Padova (fig. 362).

Fig. 363 — Padova, San Francesco.
Girolamo dal Santo: *La Presentazione al Tempio.*

I Profeti sono troppo grandi per le nicchiette che stanno loro dietro, dove non posson capire: sono resti di un'antica forma, mantenuta per forza d'inerzia. Negli affreschi della stessa chiesa, raffiguranti la *Natività di Maria* e la *Presentazione al Tempio* (fig. 363), Girolamo dal Santo mostra pure d'avere imparato la-

vorando, anche nel muover le figure con le linee della prospettiva, Resta sempre però un umile popolano, che si muove a fatica, da pusillo, negli ambienti marmorei delle sue composizioni.

Per le forme piccolette e gli aspetti infantili, pensiamo che il *Transito della Vergine*, che, nella Scuola del Carmine, continua le istorie suindicate, appartenga a Girolamo del Santo (fig. 364), del

Fig. 364 — Padova, San Francesco. Girolamo dal Santo: *La Natività*.

quale può ritenersi il capolavoro, tanta è la giorgionesca morbidezza di alcune teste di vecchi Apostoli. Aggiungasi che, nella volta del tabernacolo, si vede la figura, di simile maniera, del *Profeta Elia* entro un tondo (fig. 365), di cui il rotulo segue strettamente la cornice come i rotuli dei *Profeti* di Girolamo nella Badia di Praglia.

Nella Badia di Praglia, pure serbando alle immagini di Profeti i moduli delle altre nel Museo Civico padovano, si osserva come i tondi sieno più grandi, in modo che i Profeti stessi vi campeggino a mezza figura; e la striscia del rotulo arcuato

non soverchi e tagli, come prima, il tondo. Le figure dei Profeti stanno in due lunette, e, nel basso, entro nicchie, si vede, sotto la lunetta di sinistra, San Benedetto, e sotto quella di destra, Santa Caterina. A riscontro dell'una e dell'altra nicchia,

Fig. 365 — Padova, Scuola del Carmine
Girolamo dal Santo: Tondo col *Profeta Elia*.

sta uno spazio rettangolare non equilibrato con quello a centina, messo a continuazione dello spazio centrale con la *Deposizione nel Sepolcro* (fig. 366). E in quei due rettangoli sono Maria che avanza verso la tomba e una pia donna che, giunte le mani, si muove per assistere all'ultimo atto della tragedia del Golgota (figg. 367-368). Le due figure, raccolte nel lungo manto, inchine, immagini di dolore, nell'umiltà del devoto pittore, rappresentano l'arte sua in un momento felice di semplicità espressiva, più che il grande campo ad affresco, dove, per la collaborazione d'un suo discepolo, che potremo riconoscere in Francesco da

Fig. 366 — Praglia, Badia.
Girolamo dal Santo e Francesco da Vicenza: *Deposizione.*

Fig. 367 — Praglia, Badia.
Girolamo dal Santo: Scomparto a destra della *Deposizione* suddetta.

Fig. 368 — Praglia, Badia.
Girolamo dal Santo: Scomparto a sinistra della *Deposizione* suddetta.

Fig. 369 — Padova, Museo Civico. Girolamo dal Santo: *La Pietà*.

Fig. 370 — Padova, San Francesco. Girolamo dal Santo: *La Carità.*

Vicenza,[1] egli perde quel raccoglimento della forma e dell'espressione.

Nel Museo Civico di Padova possiamo rivedere il Maestro con le sue tenere forme, per ultimo ingrandite, osservando la *Pietà* (fig. 369). Benchè Venezia l'ispiri, il Padovano rimane legato nel manipolo dei fili del segno, arcaistico in pieno Cinquecento. Ha veduto il Savoldo, senza saper trarre dal colore larghezza d'impasti; ha veduto Tiziano senza comprenderne la fluidità e il chiarore di forme. È rimasto antico, secco, inaridito, quasi per tutta la vita, fino a quando, scosso dalla visione di Palma Vecchio e di Tiziano, rappresentando la *Carità* in San Francesco di Padova (fig. 370), mette in mostra tutta la sua bravura. La *Carità*, signorile donzella, si china a porgere monete al fanciullo, che, salendo i gradi della nicchia ove la graziosa Virtù accoglie i poverelli, stende ambe le manine bramose. Ci piace pensare che sia stato questo dipinto il canto del cigno di Girolamo dal Santo.[2]

---

[1] Di Francesco da Vicenza, seguace e collaboratore di Girolamo dal Santo, si ha un'opera certa, rivelata dalle ricerche della signorina Ester Cocco, nella Scuola del Santo: *Sant'Antonio fa adorare il Sacramento da un'asina per convertire un eretico*. Quel dipinto, con le figure fornite da un naso fuor d'ogni misura, ci fa attribuire, con ogni certezza, nella Scuola del Carmine: lo *Sposalizio della Vergine*, la *Fuga in Egitto*, la *Purificazione*, *Gesù fra i Dottori nel Tempio*: in San Francesco, figure di *Re* entro nicchie.

[2] Catalogo delle opere di Girolamo del Santo:

Padova, Museo Civico, n. 623: *Deposizione dalla Croce*, affresco staccato dal chiostro di Santa Giustina e affreschi adiacenti (cfr. Girolamo da Potenza, *Cronica Giustiniana*, ms. B. P. 829: Brandolese, *Guida*, pag. 98).

— — *Crocifisso tra quattro Santi e Profeti;* cominciato da Jacopo da Montagnana, finito da lui (cfr. Isnenghi, Pietrucci, Moschetti, loc. cit.).

— — n. 615 (vecchio 595): *Pietà*, tela: proviene dal Convento di Santa Giustina, alt. m. 1,98; largh. 1,55.

— — Freschi adiacenti alla *Deposizione dalla Croce*, provenienti da Santa Giustina.

— Scuola del Redentore (S. Croce): *I Protettori di Padova*. Affreschi (cfr. Brandolese, *Guida*, pag. 100).

— S. Maria in Vanzo, catino dell'abside: Freschi (cfr. Cavalcaselle e Crowe, loc. cit., Fiocco, *Boll. Min. P. I.*, gennaio 1927).

— Chiesa di S. Francesco, seconda cappella a destra. Affreschi: A destra: l'*Annunciazione* (lunetta); sotto: *Sposalizio di Maria*; a sinistra: *Natività di Maria* (lunetta); *Presentazione di Maria al Tempio; Profeti; La Carità; La Fede* (?) (cfr. Michiel, ed. Frizzoni, 1884, pagg. 28-9; Brandolese, *Guida*, pag. 246).

— Scuola del Carmine: Freschi: *Cacciata di Gioacchino dal Tempio*; *Transito della Vergine*; *L'Assunta; Il Profeta Elia*, nella volta del tabernacolo (cfr. Brandolese, pag. 189).

Praglia, Monastero, Sala del Capitolo. *Deposizione nel Sepolcro e Santi ai lati*, affresco.

Opere perdute:

Padova, Casa Cornaro al Santo, facciata: Freschi (cfr. Michiel, ed. Frizzoni, 1884, pag. 23).

DOMENICO CAPRIOLO.

Notizie.

1518 — Data del quadro rappresentante l'*Adorazione dei Pastori* nel Museo Civico di Treviso: « Dominicus Chapriolo 1518 p. ».

1524 — Negli *Estimi* trevigiani è segnata a trent'anni la sua età.

1528, ottobre 3 — Fu assassinato dalla vedova del suo suocero. Aveva a moglie la figlia di Piermaria Pennacchi.

Fra i più deboli rappresentanti dell'arte cinquecentesca in Treviso,[1] campo di gloria di Lorenzo Lotto e del Pordenone,

Fig. 371 — Treviso, Galleria Comunale. Domenico Capriolo: *Natività*. (Fot. Alinari).

Domenico Capriolo si studia di seguir zoppicando i corifei dell'arte nuova. Nella sua prima opera nota, la *Natività* della Galleria di Treviso, datata 1518 (fig. 371), egli sembra aver preso a

1 Per notizie sul Capriolo, cfr. Bampo, in *Arch. Veneto*, XXXII, 416-419 e segg.; Biscaro, in *Atti dell'Ateneo di Treviso*, 1896, pag. 280 e segg.; Cook, in *The Burlington Magazine*, VIII, 243; Fabriczy (Cornel von), in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXIV, 156.

modello qualche opera del Catena o del Basaiti per il gruppo delle figure e il Palma per il fondo paesistico, senza liberarsi da un invincibile arcaismo di forme sbozzate a colpi d'ascia e levigate a forza di pialla: il fanciullino allungato, tirato come fosse di pasta; San Giuseppe contorto e poggiato al bastone, contadino alla vanga; il pastore panciuto: tutti con occhi compunti, gravi, con grosse palpebre chine. Calzato dei suoi scarponi ferrati, il rozzo Trevigiano sembra andare a ritroso sulla

Fig. 372 — Venezia, Galleria Giovanelli. Domenico Capriolo: *Natività.*

via battuta dai grandi Veneziani, pago di stampar grossi alberi e case annidate nel verde, e persuaso di essersi messo all'unisono col Campagnola e col Palma, introducendo nel quadro il motivo pastorale di un branco di pecore che guizza via frettoloso sulle orme del pastore.[1] E quando, dieci anni dopo, nel 1528, egli

---

[1] Una replica del quadro è in casa Giovanelli (fig. 372), con note di colore più cariche e accese, più campagnole. Porta il monogramma D con una C per entro, interpretato anche per Domenico Campagnola. Probabilmente gli appartiene anche la *Natività*, attribuita a quest'ultimo, nella Galleria di Venezia (fig. 373). Oltre i quadri qui ricordati, sono citati da Cavalcaselle e Crowe suddetti: la *Vergine col Bambino* nel Museo Correr, una *Natività* nella chiesa dei Cappuccini presso Motta di Livenza, una *Santa Famiglia* nella Galleria Pitti, n. 264, e un'altra agli Uffizî, n. 673. Si aggiunga a questa lista: l'*Assunta* nella Cattedrale di Treviso, e una *Santa Famiglia*, già nella Collezione Mantovani a Treviso, segnata D. C.

Fig. 373 — Venezia, R. Galleria. Domenico Capriolo: *La Natività.*
(Fot. Alinari).

firma il ritratto di *Gentiluomo* nella Raccolta Bowes a Bernard Castle (fig. 374), con una stentorea veduta di rovine e campanili tra solchi di strade sabbiose, dipinta sulle orme di Paris

Fig. 374 — Bernard Castle, Raccolta Bowel.
Domenico Capriolo: Ritratto.

Bordone, appare più arcaico del Basaiti giorgionesco, per la gonfiezza del modellato e l'intensità delle ombre. Soltanto nel particolare lottesco del gran libro squadernato sul parapetto e della mano sgranata da una calda luce sembra sollevarsi dal suo meschino livello, il piccolo provinciale, confuso con forti Maestri, quali i giorgioneschi Domenico Mancini e Domenico Campagnola.

LORENZO LUZZO
DETTO IL MORTO DA FELTRE.

Notizie.

1493-1498 — Lorenzo Luzzo, detto il Morto da Feltre, giunse a Roma sulla fine del secolo xv, e precisamente nel periodo in cui il Pinturicchio lavorava per Alessandro VI nelle Stanze papali (1493-1498).

1505 — Si recò a Firenze per studiare i cartoni compiuti da Leonardo e da Michelangelo.

1505-1508 — Dipinse a grottesche nel Palazzo della Signoria a Firenze la stanza del gonfaloniere Pier Soderini. Di quest'opera non rimane più nulla, perchè già al tempo del Vasari era stata distrutta.

1508 — In quest'anno Lorenzo Luzzo doveva trovarsi a Venezia: sappiamo infatti che lavorò con Giorgione nel Fondaco de' Tedeschi, e appunto nel 1508 le pitture di Giorgione furono finite.

1510? — Probabilmente andò a Feltre, perchè la città che in quest'anno fu distrutta dalle fondamenta aveva bisogno di pittori che cooperassero all'opera di ricostruzione.

1511 — Dipinse la pala che, eseguita per la chiesa di S. Stefano di Feltre, fu poi conservata nel Museo di Berlino. La pala porta la data 1511 e la firma « Laurencius Lucius Feltren.^{is} Ping.^{at} ». La pala rappresenta la Vergine attorniata da Santi.

1519 — Secondo il Cambruzzi,[1] il Morto eseguì in quest'anno le pitture della Loggia della Città di Feltre, delle quali non resta più nulla. Esse rappresentavano, a quanto crede il

---

1 Cambruzzi (P. Antonio), *Istoria di Feltre*, mss. nella Biblioteca del Seminario Vescovile di Feltre.

Cambruzzi, « il Leone sopra del quale si mira Astrea sedente, che impugnando nella destra la spada, tiene nella sinistra le bilancie, Sant'Andrea Apostolo alla destra, e San Vittore, Protettore della città, alla sinistra ». Secondo il Pasole,[1] invece, queste pitture rappresentavano Sant'Andrea, S. Marco e S. Vittore.

1522 — L'affresco nella chiesa d'Ognissanti a Feltre porta la data MDXXII. Rappresenta l'*Apparizione del Cristo ai SS. Antonio Abate e Lucia.*

1526, dicembre 12 — Lorenzo Luzzo fece testamento. Eccone il testo: « Ego Laurentius de Luzo pictor quondam ser Bartholomei de Feltro... esse volo meum fidelem comissarium et huius mei ultimi testamenti executorem magistrum Victorem quondam ser Baptiste Scientia de Feltro intaliatorem...

« Cadaver meum sepeliatur in cimiterio Sancti Francisci a Vinea cum illa impensa que videbitur dicto comissario meo. Item dimitto dominis patribus sancti Victoris de Feltro, ordinis sancte Marie gratiarum meam muragliam quam habeo Feltri pro qua teneor solvere libras decem parvorum omni anno de livello discipline de Feltro, cum hoc quod dicti d.ni fratres fieri faciant unam capellam in dicta muraglia. Item dimitto prefato magistro Victori scientia comissario meo omnia mea designa cum hoc quod benefaciat pro anima mea quam tibi plurimum commendo.

« Residuum vero omnium... bonorum meorum... dimitto Joanne uxor mee dilecte, quam meam heredem et residuariam universalem instituo et esse volo...

« Item dimitto domino presbitero Joanni Dominico de Perseginis ducatum unum ut celebret missas beatissime Marie et Sancti Gregorii pro anima mea...

« Testes Venerabilis dominus presbiter Joannes Dominicus de Perseginis ecclesie sancte Marie Nove, et ser Ber-

[1] Pasole, *Breve compendio delle cose più notabili dell'antiquissima et nobilissima città di Feltre comintiando dalla sua fondatione fino all'anno dell'humana salute 1580.*

nardinus de Vitalibus quondam ser Franchi impressor librorum de confinio sancti Juliani Venetiarum. Ego presbiter Jo. Dominicus de Perseginis testis scripsi. Io Bernardin di Vidali stampador testimonio scripsi ».

1527, gennaio 5 — Nell'interno « Die 5 mensis Januarii, ad Paucellum. Contrascriptus magister Victor Scientia asserens esse occupatum specialibus negotiis suis ob que non potest vachare administrationi et gubernationi dicte comissarie, ideo ipse refutat et renuntiat.

« Testes: contrascriptus Dominus Io. Dominicus Persiginus, et Georgius Praco.

(A tergo) « Testamentum magistri Laurentii de Luzo pictoris a quo rogatus fui Ego Bernardus de Savaneis Venetiarum notarius »

Abbiamo così la prova che il 5 gennaio 1527 Lorenzo Luzzo era già morto.

Fuor della cerchia immediata di Giorgione fu il Trevigiano Lorenzo Luzzo, detto il Morto da Feltre, [1] che secondo Giorgio Vasari dimorò a Roma e a Firenze prima di aiutar il Maestro di Castelfranco a dipingere, nel 1508, gli affreschi del Fondaco dei Tedeschi. Poco sostegno trova, l'affermazione del biografo, nella pala d'altare della Galleria di Berlino, firmata e datata 1511, (fig. 375), dove i riflessi giorgioneschi sono incerti e indiretti, giunti per il tramite del Palma, da cui derivano la composizione del triplice gruppo e il modulo rotondeggiante delle forme. Soltanto lo snello alfiere, nella sua fiorita eleganza di riccioli e d'armi, e il bambino vivace, pronto nei gesti, si sottraggono al comune tipo di Lorenzo Luzzo, che ripete i modelli di Jacopo, rendendoli più lisci, deboli e vacui. San Lorenzo, tarchiato

---

1 Crowe e Cavalcaselle, *Italienischen Malerei*, VI, 1876, pag. 273; Frimmel (T. v.), *Ein Bildnis von Pietro Luzzi da Feltre*, in *Zeitschrift f. b. Kunst.*, N. F. XIII, 1902, pag. 302; Venturi (Lionello), *Pietro Lorenzo Luzzo e il Morto da Feltre*, in *L'Arte*, XIII, 1910, pag. 362; Huelsen (Christian), *Morto da Feltre*, in *Mitt. d. flor. Inst.*, II, pagg. 81-90; Moschetti (Andrea), *Una « Madonna » del Morto da Feltre*, in *Dedalo*, II, 1921, pagg. 599-603.

Fig. 375 — Berlino, Friedrich's Museum (ora depositato al Museo di Bonn)
Lorenzo Luzzo, detto il Morto da Feltre: Pala d'altare.

prete di villaggio, volge gli occhi al cielo; la Vergine guarda con occhi di bambola verso Gesù, che s'aggrappa allo stendardo del Santo alfiere, e richiama i tipi del Lotto nel periodo raffaellesco. Il colore stesso, diafano, vitreo nelle carni, velato e leggiero, ben lontano dall'impasto morbido e compatto del Vecellio giovane, del Palma e di Domenico Mancini, è fuor della gamma giorgionesca per le sue dominanti tonalità violacee, arditamente accostate a qualche nota di scarlatto e di giallo: tavolozza che trova riscontri nelle pitture friulane di Pellegrino da San Daniele, e che sembra creata sopra un compromesso fra il colore dei primi giorgioneschi e quello trasparente sidereo di Lorenzo Lotto. Ne deriva una visione cromatica singolarissima, con audaci contrasti di tinte decise e campagnole sopra un accordo fievole e delicato di viola argentini, così lontano dallo schietto giorgionismo quanto ne è lontano lo sfondo d'alberi disposto dietro il gruppo, come nelle pitture dei Leonardeschi di Lombardia, a formar paravento ombroso.

Forse di poco antecedente, perchè più vicina ai tipi giorgioneschi, dobbiam credere la *Madonna col Bambino e due Santi* proveniente al Museo di Feltre dalla chiesa di Caupo (fig. 376), anch'essa dipinta a colori sfumati, velati, morbidi, con tendenza alle tinte rosate, chiare. Anche qui il viola è la nota dominante nel coro dei gialli teneri, dei verdi, dei bianchi d'argento. Il rosso uniforme e carico, tipico di Lorenzo Luzzo, appare nel manto di uno dei Santi, nota staccata nel concerto argentino dei colori. [1]

Per la terza volta, nella pala di Villabruna (fig. 378), il poco fantasioso pittore elabora il consueto motivo: la Vergine in alto, due Santi nel basso, trasportando qui la Vergine dal trono terrestre nel cielo, sopra un seggio di nuvole, alla maniera di Raffaello, che gli ha certo ispirato, con la sua *Madonna di Foligno*,

---

[1] Sul rovescio (fig. 377) della tela, si vedon disegnati due nudi di donna, forse l'unico ricordo nell'arte di Lorenzo Luzzo degli affreschi eseguiti al Fondaco dei Tedeschi, con Giorgione. Invece il putto schizzato grossamente in un canto del foglio sembra un richiamo a forme umbro-raffaellesche.

Fig. 376 — Feltre, Museo Civico.
Lorenzo Luzzo, detto il Morto da Feltre: Pala d'altare.

la composizione del gruppo di Madre e figlio. E tuttavia più chiara che nelle pitture precedenti è la derivazione dal Lotto per il delicato chiaror delle carni nella fioca luce di un'alba invernale. La sentimentale cadenza delle pose, il paese stesso, con la trama esigua di un albero all'orizzonte sulfureo, sotto la

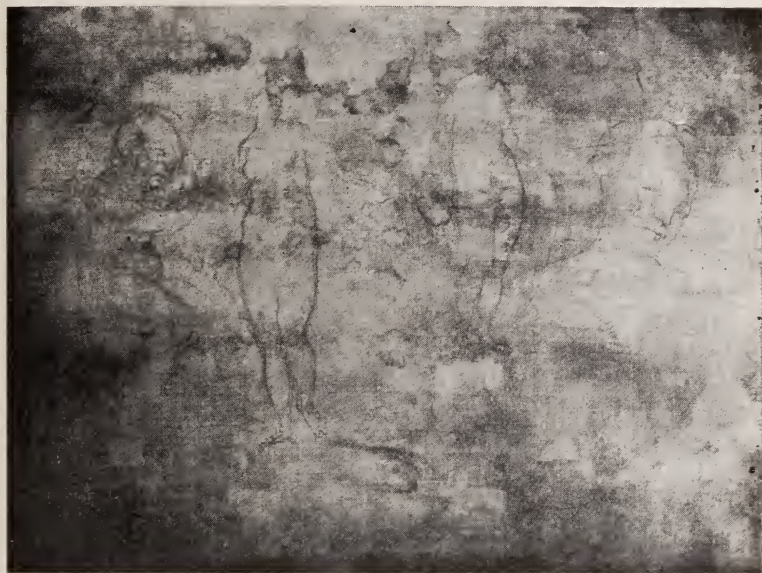



Fig. 377 — Feltre, Museo.
Lorenzo Luzzo: Disegni nel rovescio della tavola suddetta.

cappa plumbea delle nuvole, il serpentino sventolìo dello stendardo, che sembra rievocare le tortuose grafie del gotico fiorito, richiamano ancora Lorenzo Lotto più che Giorgio da Castelfranco. E la composizione, basata sugli schemi delle precedenti pale, non più costretta entro una tozza piramide come nel quadro di Berlino, trae nobiltà dallo slancio in altezza, e dall'accordo fra la delicata struttura delle immagini e il largo respiro degli spazi. Le figure, preziose nei gesti, coperte di sete lucenti e di tenui armature, si elevano dalla terra ombrosa sul cielo velato di nubi. Il Santo Cavaliere intreccia le dita all'elsa

Fig 378 — Villabruna presso Feltre), Chiesa.
Lorenzo Luzzo, detto il Morto da Feltre: *Madonna col Bambino e due Santi.*

della spada e al ramo di palma, e par che la testa pieghi sul-l'omero per languore; San Giorgio appoggia la sinistra sul fianco,

Fig. 379 — Feltre, Chiesa d'Ognissanti.
Lorenzo Luzzo, detto il Morto da Feltre:
Cristo risorto fra i Santi Antonio Abate e Lucia.

volgendosi di spigolo perchè la luce meglio faccia valere il timbro argenteo di quelle sue armature soffiate nel vetro da qualche prodigioso artefice muranese. E a differenza che nel quadro di Berlino, nella pala di Villabruna il volger delle due

figure di tre quarti è meditato in modo da accentuare le vibrazioni luministiche delle stoffe e delle armature, e da far del bracciale di San Giorgio il fulcro di luce. Anche qui la veste e le calze di San Vittore portano con lo stendardo la nota di rosso violento tipica del feltrese, mentre si stende il bel colore fioco e trasparente nel manto violetto di San Giorgio, che armonizza col gialloro della veste a falde gialle e nere; nelle maniche

Fig. 380 — Hamptoncourt, Galleria Reale.
Anonimo del secolo XVI: *Concerto*.

color di viola di San Vittore e nella veste della Vergine; nell'oro vecchio dell'aureola intonato delicatamente alla nota plumbea delle nuvole. A differenza che nell'arte giorgionesca, i passaggi di tinta nelle carni sono così sottili da rasentar lo sfumato, e tolgono ogni consistenza alle immagini leggiere e fragili. [1]

[1] Ancora una replica di questo schema di pala si vede nel quadro d'altare della chiesa di Pulir presso Feltre, raffigurante la *Vergine col Bambino tra i Santi Lorenzo e Vittorio;* ma qui lo spazio è interamente soffocato dalle figure; le ombre son più grevi, le forme più grossolane. È una replica scadente, e anche molto guasta.

Ma la fama di Lorenzo Lotto è soprattutto legata all'affresco raffigurante *Cristo risorto, fra i Santi Antonio Abate e Lucia* (fig. 379), nella chiesa di Ognissanti a Feltre. Raffaello, con la *Trasfigurazione*, la *Santa Cecilia*, la *Scuola d'Atene*, ha creati i tipi delle tre figure, che attuano, come sempre nell'arte poco

Fig. 381 — Firenze, Pitti
Anonimo Veneto del principio del secolo XVI: *Le Tre Età dell'uomo*.
(Fot. Alinari).

mobile di Lorenzo Luzzo, la composizione, qui per intiero basata sul contrasto emozionante tra la luce del Cristo biancovestito e le due figure in primo piano, fortemente chiaroscurate, cupe. La gamma del colore esce come sempre dal mondo giorgionesco, e ci ricorda Firenze e i fondi paesistici di Andrea del Sarto, evocati anche, vagamente, dallo scenario di cumuli erbosi e di arboscelli filiformi sopra un freddo abbrividente cielo. L'effetto cromatico del quadro, non turbato, nelle sue armonie di viola e di bianchi d'argento, dalle note campagnole di rosso

vivo consuete al Pittore, è idealmente delicato: la sua tinta prediletta colora la veste cupa di Santa Lucia, sotto il manto gialloro, e sembra rispecchiarsi nel velo d'ombra che sfuma le carni: si ripete nel manto sbiadito di Sant'Antonio Abate e nelle nuvole del cielo bianco lilla, in cui folgora la nivea luce del Cristo. Egli avanza, lasciando dietro a sè il chiaro del cielo; nella bianca veste avanza come il mattino a fugar le tenebre ancora dense sui due Santi, rocce nell'ombra. Compiuto durante il 1522, l'affresco della chiesa d'Ognissanti con le sue luci d'alba e d'aurora è il colpo d'ala inaspettato nell'arte di Lorenzo Luzzo, monotona e scarsa di fantasia, volta ad effetti pittorici non giorgioneschi, talora singolarmente delicati nel segreto accordo tra sfumato e colore. Mentre nella Venezia di Giorgione impera il biondo, nelle pale del Pittore da Feltre sembra cader dal cielo sulle figure il rosa-viola dei crepuscoli mattinali. [1]

---

[1] Al Morto fu attribuita una scena di *Concerto* a mezze figure, nella Galleria di Hamptoncourt (fig. 380), opera di pittore belliniano trascinato all'imitazione di cose giorgionesche sui primi del Cinquecento, luminosa e freschissima di colore. Penombre di trasparenza quasi lottesca avvivan le luci sui volti soffusi di una grazia ridente e birichina, e tutte le forme son piccine, rotonde, con superfici translucide, di fine porcellana policroma sul fondo cupo. Similmente composto è il quadro intitolato le *Tre Età dell'uomo*, nella Galleria Pitti (fig. 381), ove si rivede lo stesso motivo d'ombra sul volto dell'adolescente, proiettata da una frangia di chiome a cespuglio nella pittura di Hamptoncourt, e qui da un berretto calato sulla fronte. Fra i tanti nomi di pittori suggeriti per le *Tre età dell'uomo*, fu anche quello del Morto da Feltre, cui non corrisponde la ricerca insistente, a scopo luministico, di ogni scabrosità della cute, nè la costruzione poderosa della testa virile, nè l'impasto ricco e sodo, e neppure l'intonazione calda monocroma delle carni, e l'accordo, nelle vesti, di rossi, di gialli aranciati, di luminosi verdi pordenoniani. Non sapremmo determinare con sicurezza questo Anonimo giorgionesco, diverso dall'autore del quadro di Hamptoncourt, e superiore a questi nell'arte di sgranare le ombre e far brillare i colori traverso umidi veli di luce.

VII.

PELLEGRINO DA SAN DANIELE, IL PORDENONE, MINORI FRIULANI

MARTINO DA UDINE DETTO PELLEGRINO DA SAN DANIELE: Regesti. — Bibliografia. — Opere primitive di stampo arcaistico: la pala della chiesa di Osoppo, i primi affreschi del coro di Sant'Antonio a San Daniele nel Friuli, la "Madonna e Santi" nella Galleria Nazionale di Londra, la pala di "San Giuseppe" nel Duomo di Udine. — Qualche accenno ad ampliamento della forma e a fusione di note cromatiche nei frammenti di polittico nel Museo di Cividale, nella pala del Duomo di Aquileia e negli affreschi del secondo periodo nel coro di Sant'Antonio a San Daniele. — Pieno sviluppo dell'arte di Pellegrino negli affreschi sulle pareti e nell'arco trionfale della chiesa di Sant'Antonio suddetta, nel trittico di Lady Belper. — Ritorni a vecchie forme nell'"Annunciazione" della Galleria di Venezia e in alcuni frammenti di polittico nel Museo Civico di Udine. — Evocazione del periodo migliore dell'arte di Pellegrino a San Daniele, nella pala di Santa Maria de' Battuti in Cividale. Decadenza negli affreschi manieristici delle pareti del coro di San Daniele.

GIOVANNI ANTONIO DA PORDENONE: Notizie. — Bibliografia. — L'opera: Primo saggio (1506), il giovanile ciclo di pitture a Collalto. — Il Pordenone giorgionesco. — Influssi d'arte romana. — Affermazione della irruenza dei suoi ritmi compositivi nella cappella Malchiostro a Treviso. — Degenerazione in manierismi negli affreschi eseguiti per il Duomo di Cremona, affinità coi pittori veronesi nella pala del Duomo stesso. — Slanci della immaginazione focosa del Pittore nelle ante d'organo di Spilimbergo. — Ritorni all'antico nelle chiese di Travesio, Pinzano, Varmo. — Concezione architettonica della "Giuditta" Holford. — Eclettismo pordenoniano: influenze tizianesche, correggesche, impressione dell'opera di Michelangelo a Roma e di Giulio Romano a Mantova. — Capolavori dell'ultimo periodo a Corte maggiore e imponenza plastica delle forme del Pordenone. — Sviluppo del barocco delle ultime opere. — Epilogo. — Catalogo delle opere.

MINORI FRIULANI: Luca Monverde, Giovanni Maria Zaffoni, Sebastiano Florigerio, Pomponio Amalteo.

Regesti.

1467 — Martino da Udine, detto Pellegrino da San Daniele, nacque in Udine dal pittore Battista di Schiavonia e da sua moglie Clara. La data 1467 si ricava da un documento in data 26 maggio 1489: in questo documento infatti è detto che Martino nel 1488 aveva circa 21 anni (cfr. Ioppi, in *Mon. stor.* serie IX, *Misc.* vol. XI, pp. 14, 28 e segg.).

1484 — Muore il pittore Battista di Schiavonia, padre di Martino (cfr. Ioppi, in *Mon. stor.* cit., pp. 7 e segg.).

1487, agosto 5 — Si stipula in Udine, in casa di m. Antonio, pittore fiorentino, un contratto cui è presente m. Pellegrino q. m. Battista pittore di Udine.

1488 — Martino si trovava con m. Candido di Tolmezzo e aveva 21 anni.

1489, maggio 26, Udine — In un atto relativo ai costumi di m. Antonio fiorentino, pittore di Udine, « Magister Dominicus pictor », riporta alcune accuse, che gli erano state riferite da Martino. In questo documento è notevole la seguente frase: « (m. Domenico) respondit, quod hoc hieme proxime preterita fuit unus annus quod secum stetit et habitavit quidam Martinus etatis annorum XXI circa, qui olim stetit cum m. Antonio florentino pictore hic in Utino... » (Da processo in Atti de' Luogotenenti del Friuli, vol. 87, pag. 26. Arch. di Stato Venezia). Pubblicato da Ioppi, *Contributo secondo alla storia dell'arte nel Friuli. Miscellanea della R. Deputazione veneta di Storia Patria,* 1890).

1491, maggio 18, S. Daniele — « Ser Johannes Antonius aurifex et magister Martinus q. m^{i} Baptiste pictor » promettono di dipingere per il foro della chiesa di S. Marco di Villanova vari affreschi entro il termine di sei mesi e dietro ricompensa di 45 ducati (not. Francesco q. Andrea Pittiani. Arch. Notar. di Udine. V. Ioppi cit.).

1493, dicembre 21, marzo 30, Gemona — Nota di denari dati a « m. Pelegrin de Udene el qual de depenzer li evangelista in la Chuvagranda et renovar l'anchona del Crucifixo » (Dai quaderni dei Camerari della chiesa di S. Maria delle Pietre di Gemona, ora nell'Arch. Comun.). Per la prima volta in questo documento Martino da Udine viene chiamato Pellegrino. Anzi è da notare che in data 20 settembre si legge « dado a m. Peregrino » (Martino è cancellato).

1494, aprile 25, Udine — Contratto tra m. Pellegrino e il Comune di Osoppo riguardo all'esecuzione di un'ancona per la chiesa di Osoppo. In questo documento il pittore viene nominato come « m. Martino pictori de Utino » e « m. Martinus nuncupatus Pelegrinus » e « Martino Pelegrino » (not. Bartolomeo Mastino. Arch. Not. di Udine).

(*NB*. L'Ioppi, riferendo questa data, dà la versione 25 aprile 1494, mentre il Crowe e Cavalcaselle [*Geschichte des Ital. Mal.*, vol. VI] dà la versione 5 aprile 1494).

1495 — Pellegrino dipinge un'ancona nel Duomo di Udine per la Confraternita del SS. Corpo di Cristo.

1495, maggio 4 — Pellegrino, in occasione della divisione dei beni dei signori di Savorgnano, è presente in Udine nella loro casa (v. Crowe e Cavalcaselle cit., vol. VI, pag. 246).

1495, giugno 6, Udine — La Confraternita dei SS. Sebastiano e Alò stabilisce « cum magistro Peligrino pittore de burgo Aquilegia » che egli dipinga un'ancona con i SS. Sebastiano e Alò per l'altare maggiore della chiesa di S. Giovanni nella piazza di Udine (not. Giacomo di Fapagna. Arch. Not. di Udine, v. Reg. 1498, 9 maggio).

1495, novembre 10, Udine — « Magister Pelegrinus pictor de Utino dichiara di aver ricevuto 50 ducati dagli uomini di Osopo in pagamento dell'ancona da lui dipinta per la chiesa di Osopo » (not. Bartolomeo Mastino. Arch. Not. di Udine, v. Reg. 1494, 25 aprile).

1495, dicembre 17, Udine — Pellegrino chiede al Luogotenente e alla Comunità di Udine che gli venga concessa la carica di portoniere appena se ne presenterà l'occasione (v. Maniago, *Storia delle Belle Arti Friulane*, Udine, Mattiuzzi, 1823). Ottenne il posto di portoniere o contestabile, ossia di custode in una delle torri civiche. In ricambio si profferse dipingere tutti gli stemmi dei luogotenenti veneti

e le armi civiche nei palii dei cavalli, gli intavolati del palio, i leoni di S. Marco (stemma della veneta repubblica), gli stendardi del Comune, non che di tenere in acconcio i Sanmarchi dipinti entro e fuori le porte della città (Ann. Civit. Utini, Mss., tom., 39, fol. 61).

1497, giugno 27, Cividale — Poichè m. Pellegrino pittore di Udine, q. m. Battista Schiavone pittore, aveva sposato Elena di Daniele Portoneiri di S. Daniele, questi promette di rilasciare alla figlia i legati a lei fatti dallo zio, fu prete Giusto di Nicolò d'Agostino di Spira, perchè gli sposi possano procurarsi tetto e suppellettile (Arch. Patriarc. di Udine, vol. XIX, 66. V. Ioppi, cit.). Dai frequenti soggiorni a San Daniele, Pellegrino, che nelle carte pubbliche s'intitolò da Udine, fu chiamato come proveniente da quella terra.

1497, maggio 7, Udine — Procura fatta da Elena di Dan. Portonerio a suo marito m. Martino detto Peregrino pittore di Udine (not. Bernardino Lovaria. Arch. Not. di Udine).

1497, ottobre 12, Udine — « Hellena uxor m. Martini Peregrini pictoris de Utino » e « Magister Martinus Peregrinus pictor de Utino q. m^{i} Baptistae Sclavonici... volens ire Romam... » fanno testamento. Fra i testimoni compare « m. Johanne pictore filio m^{i} Martini pictoris de Utino » (not. Bernardino Lovaria. Arch. Not. di Udine).

1498 — Dipinse per la chiesa di S. Antonio in S. Daniele. Infatti presso una delle figure nell'arco della finestra destra si legge « Peregrinux pinxit », e sotto la medesima figura è la data 1497.

1498, 11 aprile, Udine — Pellegrino si trovava in Udine.

1498, maggio 9, Udine — La Confraternita dei Santi Alò e Sebastiano di Udine paga al pittore Pellegrino di Udine il resto della somma dovutagli in compenso dell'ancona da lui dipinta (not. Giacomo di Fapagna. Arch. Not. di Udine).

1498, luglio 13, S. Daniele — Tra le spese del Comune si legge « Dati a m. Piligrin depentor che dipinse certe cosse in la venuta (in S. Daniele) del rev. Patriarca d'Aquileia lire 12 soldi 8 ».

1498, luglio 22 — « Dati al detto depentor che fece l'arma del Monsignor su la torre de sopra, lire 4 ».

1498, agosto 3 — Spesi per far l'arma soldi 1, piccoli 6.

1498, agosto 4 — Per depenzer l'arma su la torre, soldi 4, piccoli 6.

1498, agosto 12 — Quando m. Martino, G. Daniele Portunerio e Nicolò Maurino furono inviati a parlare col Patriarca, furono spese lire 4, soldi 3... (Quaderni del giurato. Arch. Mun. di S. Daniele).

1498, ottobre 19, Cividale — Il Vicario patriarcale intima, sotto pena di scomunica, alla Confraternita di S. Antonio di S. Daniele di pagare entro il termine di nove giorni a Maestro Pellegrino 15 ducati « pro residuo picture facte in dicta Ecclesia » o di comparire in giudizio dentro questo termine (Arch. Patriarc. di Udine, vol. XIX, 158).

1499, marzo 4, Udine — Il Vicario patriarcale, a richiesta « Magistri Peregrini pictoris de Utini » intima alla Confraternita del SS. Corpo di Cristo del Duomo di Udine di pagare, sotto pena di scomunica, entro il termine di sei giorni, il resto della somma dovutagli come retribuzione dell'ancona da lui compiuta sopra l'altare del Corpo di Cristo (Arch. Patriarc. di Udine, vol. XX, 35).

1499, marzo 22, Udine — Alcuni uomini della Confraternita dei Fabbri di Udine si presentano nella convocazione della città e riferiscono come avendo fatto Pellegrino una « bella Pala » per l'altare di S. Giovanni di Piazza ed essendo la Confraternita tanto povera da non poter pagare il suo

debito, hanno bisogno di un'elemosina del Comune (Ann. Civit. Utini, XXXIX, 177. Arch. udinese).

1499, giugno 25, Udine — Il Cameraro del Comune di Udine dà lire 62 al pittore Pellegrino in aiuto della pittura della pala di S. Alò (Spese del Com. di Udine, v. Reg. 1496, 6 giugno. V. Ioppi cit.).

1500, Udine — Passano alcuni accordi tra il Consiglio Minore della Città, e maestro Pellegrino riguardo la pittura di una immagine di S. Giuseppe per la cappella omonima nel Duomo di Udine (v. Maniago cit.). La pala fu compiuta per 48 ducati nel 1501 con la relativa predella rappresentante la *Natività di Gesù* e la *Fuga in Egitto*.

1501, febbraio 2, S. Daniele — La Confraternita di Sant'Antonio in S. Daniele si fa affrancare un livello annuo di 26 lire per poter pagare m. Pellegrino di S. Daniele, abitante in Udine.

1501, febbraio 21, Udine — Il Luogotenente rende noto al Consiglio Minore di Città che il pittore « Magister Peregrinus », avendo già incominciato la pala di S. Giuseppe, chiede un sussidio « quia inops et pauper est et non habet modum eam complendi nisi sibi subveniatur a Magnifica Comunitate ». Gli vengono concessi 10 ducati (v. Maniago cit. Ann. cit. Utini, XL, 50).

1501, giugno 28, Cividale — « Providus vir magister Piligrinus pictor de Utino promisit, convenit et se obligavit » a compiere la pala « Reverendae dominae Helisabetae Formentinae abbatissae reverendi monasterii S. Mariae in Valle di Cividale ». La pala doveva rappresentare *S. Benedetto*, *S. Giovanni Battista*, *S. Giovanni Evangelista* e, nella parte superiore, l'*Assunzione della Vergine*. Il prezzo fu fissato in 100 ducati (not. Benedetto Micuzio di Siracco. Arch. Not. di Udine).

1501, Cividale — La badessa Elisabetta Formentina dice di aver pagati 125 ducati per la pala (Atti del Monastero, Bibl. Civica di Udine).

1501, luglio 12, Udine — Il Decano del Capitolo di Udine scrive al Patriarca d'Aquileia informandolo dei miglioramenti apportati al Duomo di Udine. E mentre si lagna che la figura di S. Marco (di Giovanni di Martino) sia brutta, loda quella di S. Giuseppe, compiuta da Pellegrino (Arch. Cap. di Udine, Varia, XXXI).

1501, settembre 7, Udine — Compare come testimonio in un testamento m. Pellegrino (Cavalcaselle e Crowe, *Geschichte* cit., pag. 249).

1501, settembre 29, Udine — M. Pellegrino è eletto consigliere del Comune di Udine.

1502, marzo 10 — In un documento è nominato Pellegrino come figlio di Battista cioè: « M. Martino q. prudentis Mag. Baptist. pictoris de Dalmacia » (Cavalcaselle e Crowe, *Geschichte* cit.)

1502, marzo 11, Udine — Promette alla Confraternita di Sant'Antonio di pagare lire 52 come debito per una casa da lui acquistata in Borgo Aquileia (Cavalcaselle e Crowe cit.).

1502, ottobre 3 — Contratto fatto da m. Antonio de Tironi col Capitolo d'Aquileia per dorare un'ancona, ove doveva venir posta la pala *che stava dipingendo Pellegrino* da Udine.

1502, novembre 2, Udine — Elena dà mandato di procura a suo marito Pellegrino perchè tratti le faccende riguardanti suo zio Prè Giusto, già cappellano di S. Maria in S. Daniele (Cavalcaselle e Crowe cit.).

1503, Cividale — Nota delle spese per l'ancona di S. Maria in Valle dipinta da Pellegrino (Mss. Guerra in Cividale, vol. XXXIII).

1503, aprile 26, Aquileia — Si fa la stima della pittura eseguita da Pellegrino per l'altar maggiore della chiesa patriarcale d'Aquileia. La stima è favorevole al pittore, che è nominato come « discreto viro Magistro Pelegrino pictore de Utino filio q. magistri Baptiste pictoris » (Delib. capit. Aquil., pag. 257; Arch. Capit. di Udine, vol. II).

1503, giugno 22, Aquileia — Si stabilisce che, per il pagamento della pala, venga saldato il debito verso il pittore Pellegrino da Udine (Delib. Capit. Aquileia, pagina 257; Arch. Capit. di Udine). L'Ioppi (luogo cit.) dice che, essendo stata restaurata la pala, si trovò sul suo rovescio la seguente iscrizione:

HOC OPUS PINXIT
MAGISTER PERE
GRINUS PICTOR
UTINENSIS FILIUS
QUONDAM MAGISTRI
BAPTISTE
A. 1503

1503, ottobre 24, Udine — Avendo il pittore Pellegrino dipinto certe cune e avendo fatto l'immagine di una B. V. di gesso per il nob. Gio. Francesco Filettini, questi dona al pittore un orto in Borgo Ronchi di Udine.

1504, gennaio 4, Ferrara — Panno dato a «maistro Pelegrino da Udene depentor de Don Alfonso» (Arch. Duc. di Modena, Registri e memoriali. V. Campori, in *Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia patria per le Provincie modenesi e parmensi*, serie I, vol. 6, pp. 337 e segg., e Ioppi cit.).

1504, gennaio 9, Ferrara — Furono dati mantili e tovaglie « a m. Pelegrino da Udene depintore che sta col signor D. Alfonso » (Giornale dei panni d'inverno. V. Campori, cit.).

1504, aprile 11, Ferrara — Pellegrino sta dipingendo per il Principe una tavola della Madonna, in conto della quale gli

vengono pagati 25 duc. d'oro (Arch. Duc. di Modena, Registri e Memoriali).

1504, aprile 18, Ferrara — Dal libro d'uscita del guardaroba del cardinale Ippolito d'Este risulta che sono state donate a m. Pellegrino 8 braccia di panno berrettino.

1504, aprile 18, Ferrara — È stato dato al pittore l'incarico di dipingere alcune scatole da spezieria (Arch. Duc. di Modena, Registri e Memoriali. V. Campori cit.).

1504, agosto 5, Ferrara — « Dati duc. 5 e mezzo d'oro a m. Pelegrin da Udene depintor per andar a Venetia a comprar azzurri ed altri colori per un quadro che lui dipinge per S. Serenità » (Registri cit. V. Ioppi, cit.). Il Campori dice, invece: « Ducati 15 ½ d'oro... ».

1504, agosto 5, Ferrara — « Spese a uno quadro che aveva comenzado a depingere m. Pelegrin da Udene per lo Ill. D. Alfonso e per finirlo lo portò siego a Udene et se gli fece una coperta de tavole » (Arch. sudd. Memoriale spese del Giardino di Castelvecchio).

1505, luglio 9, Udine — « Mr. Peregrinus de Utino » promette al nobile Giovanni Francesco di Spilimbergo di dipingere per la chiesa maggiore di Spilimbergo una tavola con l'immagine del Crocifisso, S. Maria Maddalena, la città di Gerusalemme e altre cose lontane (not. Bartolomeo Mastino di Udine. Arch. Not. di Udine).

1505, novembre 7, Ferrara — Somministrazione straordinaria di vino fatta a m. Pellegrino e ad altri tre pittori. In questo documento viene menzionato il figlio del nostro pittore, Antonio, che viveva con il padre a Ferrara (Arch. Duc. di Modena. Libro di Camera Ducale).

1505, novembre 20 — Preventivo per il restauro di una casa di Pellegrino in Borgo Aquileia di Udine. Il pittore è presente (Cavalcaselle e Crowe cit.).

1506 — « Nel 1506 dipinse sul muro della Vergine della Strada in San Daniele, una *Madonna col Bambino* » la Madonna, segata dal muro, fu trasportata nel 1636 in una nuova chiesa nel borgo S. Francesco; ma nel trasporto perdette i due Santi, Giovanni Battista e Rocco, che la fiancheggiavano (Ciconi, *Elogio,* 1865).

1506, febbraio 10 — Pagamento di interessi da parte di Pellegrino alla Confraternita di S. Antonio in S. Daniele per una casa in Borgo Aquileia di Udine (Cavalcaselle e Crowe citati).

1506, marzo — Autenticazione di compra e vendita relativa a una proprietà di Pellegrino.

1506, settembre 23, Udine — M. Pellegrino ricorda al Consiglio della città che il 17 dicembre 1495 gli è stato promesso il posto di Conestabile di una delle porte della terra, e avendo ora saputo che il posto di Poscolle è vacante, chiede per sè la carica. Non ottenne ciò che chiedeva (Acta Consilii, vol. 53, Arch. Munic.).

1506, settembre 29, Udine — Nell'elenco dei Consiglieri della città fu nuovamente registrato il nome del pittore Pellegrino, poi cancellato (Acta, etc., ut supra).

1506, ottobre 9 e 27, Udine — Pellegrino dà in affitto una casa in Borgo Aquileia e pone un giurista come suo agente (v. Crowe, luogo cit.).

1507, settembre 8, Udine — Pellegrino scrive a Tomaso Fosco, vescovo di Comacchio, perchè lo raccomandi al Card. Domenico Grimani, e questi gli conceda tre canonicati. Egli dice che al suo ritorno a Ferrara gli porterà un quadro « bell'e dipinto et galante et etiam un altro quadratinetto tochà da penna opera excellente et degna dell'Ill.mo Signor nostro Cardinale al quale l'ho destinata », ecc. La lettera è firmata « Servulus Pellegrinus pictor ».

1507, settembre 20, Udine — Pellegrino scrive di nuovo al vescovo Fosco perchè lo protegga presso il Card. Grimani e gli ricordi la faccenda dei canonicati. Annunzia poi che, dovendo occuparsi della compera e della spedizione in burchio dei vini per Sigismondo d'Este, è costretto a rimandare la sua partenza. La firma come sopra è « Pellegrinus Pictor Servulus » (v. Campori, luogo cit.).

1507, settembre 29, Roma — Lodovico da Fabriano, procuratore del Card. Grimani, scrive al Card. Ippolito d'Este, annunziandogli che ha procurato a m. Pellegrino e ad Andrea, ambedue pittori di Udine, l'affittanza di un'abazia del Cardinale Grimani, in Friuli.

1507, ottobre 5, Udine — In riconoscenza dei servigi resigli dall'egregio pittore m. Peregrino di borgo d'Aquileia, il nobile Giovanni q. cav. Nicolò di Savorgnano gli regala un orto tra la Porta de' Ronchi e Borgo d'Aquileia, confinante con un altro orto che m. Pellegrino aveva in Udine (not. Francesco Porzio, Arch. Not. di Udine).

1507, ottobre 29 — Acquisto di una tenuta in Borgo Aquileia (Cavalcaselle e Crowe, luogo cit.).

1507, ottobre 29, Ferrara — Il Duca Alfonso d'Este scrive al suo Oratore in Roma perchè raccomandi al Card. Grimani l'affare dei tre canonicati di Cividale, di Aquileia e di Udine « per un figliuolo prete di mastro Peregrino depintore de Udene » (not. Francesco Porzio, Arch. Not. di Udine).

1507, novembre 15, Roma — Il Card. Grimani scrive al Duca Alfonso, annunziandogli che ha scritto al cap. di Udine per raccomandare Pellegrino (not. Francesco Porzio, Arch. Not. di Udine).

1507, novembre 15, Udine — Il not. Giovanni di Savorgnano dona al pittore Pellegrino, in riconoscenza dei servigi da lui

resigli, due campi fuori Porta d'Aquileia (not. Francesco Porzio, Arch. Not. di Udine).

1507, novembre 16 — Accordo della Confraternita di S. Antonio con Pellegrino, riguardo alla casa in Borgo Aquileia (Cavalcaselle e Crowe, luogo cit.).

1508, Ferrara — M. Pellegrino insieme a Bernardino Fiorini, per commissione del card. Ippolito, dipinge le loggie del palazzo del Vescovado in Ferrara. Dipinse pure m. Pellegrino la scena della commedia di Ludovico Ariosto intitolata *Cassaria*. Infatti Bernardino Prospero, gentiluomo ferrarese, così scrive alla Marchesa di Mantova, raccontandole le feste del Carnevale « di quello che è stato il meglio in tutte queste feste et representationi è stato tutte le scene dove si sono representate, quale ha facto uno m. Peregrino depintore che sta con il S. che è una contracta et prospettiva di una terra cum case, chiesie, campanili et zardini, che la persona, non si può satiare a guardarle per le diverse cose che ge sono, tute de inzegno et bene intese quale non credo se guasti, ma che la salvarano per usarla de le altre fiate » (Campori, *Notizie per la vita di Lodovico Ariosto*, Modena, 1871, pag. 68). Dal « Libro della Munizione » dell'Arch. Estense si ricava oltre la nota delle spese per le scene della commedia, anche la notizia che ebbe parecchi pittori, come aiutanti nei lavori di decorazione del teatro. Ugualmente dal « Libro della Munizione » si sa ch'egli dipinse per il Duca un'ancona di S. Iacopo. Negli anni successivi compare il nome di Pellegrino nel ruolo degli stipendiati.

1509 e 1510, Ferrara — M. Pellegrino è stipendiato dal Duca di Ferrara con 27,10 lire marchesane al mese (Arch. Duc. di Modena. V. Campori.).

1510, Ferrara — Don Sigismondo d'Este, fratello del Duca, fa consegnare a m. Pellegrino colore azzurro e quattro fogli di carta per disegnare (Arch. Duc. di Modena. V. Campori).

1511, Ferrara — Dipinge due quadri per il Duca (Arch. Duc. di Modena. V. Campori).

1512, agosto 18, Udine — Pellegrino scrive al Vescovo di Comacchio, informandolo delle tristi condizioni in cui ha trovato il Friuli al suo ritorno, e gli annunzia l'invio di tre pelli di capretto « conze de mia man al Signor Cardinale di Ferrara che son cosse assai belle e varie ».

1512, ottobre 19, Udine — Avendo il pittore Pellegrino compiuto un disegno di ornato in chiaroscuro per il monumento di Andrea Trevisan, sotto la Loggia pubblica, i Deputati della città gli pagano due ducati (Acta civit. Utini, vol. VI, fol. 121. Arch. Mun. di Udine). Il dipinto, a chiaroscuro, rappresentava la *Religione* e la *Giustizia*.

1512, novembre 22, Ferrara — Gli vengono pagate 42 libbre di acciaio portate dal Friuli. (V. Ioppi, cit.).

1513 — Dice il Campori (luogo cit.): « Nella "Bolletta del soldo", dove è registrata la consueta assegnazione mensile di L. 27,10, leggesi la seguente annotazione: *Licenziato il dì* 15 *giugno*, nè più comparisce il suo nome tra gli stipendiati ».

1513, luglio 26, S. Daniele — Accordo tra il cameraro della Fraternita di S. Antonio in S. Daniele e il pittore Pellegrino di Udine, riguardo alle pitture che questo deve compiere per la cappella di S. Antonio (not. Francesco Pittiano, Arch. Not. di Udine. V. Maniago, luogo cit.).

1513-1514, Ferrara — Furono dati a Pellegrino di Udine, pittore di S. Eccellenza, due paja di sonagli per il falco che portò a S. Celsitudine per ricognizione del feudo di due anni (Arch. Duc. di Modena. V. Ioppi e Campori).

1514, marzo 27, S. Daniele — Avendo l'esercito tedesco invaso il Friuli ed essendo necessario pagare le tasse, si riuniscono i capi di famiglia del luogo per trovare il mezzo di

pagare. Fra questi capi di famiglia è anche il pittore Pellegrino (not. Nicolò de Giorgi, Arch. Not. di Udine).

1514, luglio 27, Ferrara — Dal Giornale di Sigismondo d'Este: « a spesa di donare, L. 31 marchesane e per epso a m. pelegrin da udene pictore de commissione de lo Ill.mo S. N. in fiorini diese d'oro quando andò a Udene » (v. Campori, luogo cit.).

1514, novembre 14, Udine — Il cameraro della chiesa di S. Rocco fuori della porta Poscolle si accorda con m. Pellegrino perchè egli faccia una pala rappresentante la Vergine, il Bimbo, S. Sebastiano e S. Rocco. La pala doveva esser compiuta per la festa della Vergine nel mese d'agosto (not. Francesco Porzio di Udine, Arch. Not. di Udine).

1515, marzo 7, Udine — Il luogotenente Leonardo Emo cita Pellegrino a comparirgli davanti.

1515, agosto 2, S. Daniele — Stipula in nome di sua moglie un contratto mentre stava dipingendo il coro della chiesa di S. Antonio (not. Nicolò de Giorgi, Arch. Not. di Udine).

1515, novembre 11 — Pellegrino affitta un terreno a Udine.

1516, marzo 10 — Pellegrino compra terreni a S. Daniele.

1516, aprile 29 — Pellegrino affitta una casa a S. Daniele.

1516, giugno 29, S. Daniele — Il pittore Nicodemo de Camariis, nipote di Pellegrino, è testimone ad un contratto d'acquisto fatto dallo zio (not. Nicolò de Giorgi, Arch. Not. di Udine. V. Ioppi).

1516, settembre 29, S. Daniele — I camerari della chiesa di S. Floriano de Pozzalis si dichiarano debitori di 20 duc. verso il pittore Pellegrino di Udine per un gonfalone da lui dipinto (not. Nicolò de Giorgi, Arch. Not. di Udine. V. Ioppi).

1516, novembre 15, S. Daniele — « Mr. Peregrinus pictor q. M.[i] Baptiste pictoris promette a Urbano Toniutti camerano della Chiesa di S. Margherita di Anduins di dare constructam sculptam, picturatam et deauratam et sufficienter finitam Imaginem S. Margarite usque ad festa pasche resurrectionis Domini prox. fut. » (not. Nicolò di Giorgi di S. Daniele, Arch. Not. di Udine).

1517, aprile 8, S. Daniele — I camerari della Confraternita di S. Antonio rifiutano di far stimare un gonfalone dipinto dal pittore Pellegrino e gli pagano invece 5 lire per saldare il loro debito (not. Nicolò De Giorgi, Arch. Not. di Udine).

1517, maggio 7, Udine — Nel convento di S. Pietro Martire, il p. m. Bernardino, teologo dell'ordine di S. Domenico, figlio del q. dottor Bernardino di Colle Prampergo, per l'amore che portò all'egregio pittore m. Pellegrino di Udine, ora abitante in S. Daniele, dona ad esso ed eredi il sepolcro e monumento dei suoi antenati che sul coperchio ha le insegne della famiglia di Colle Prampergo, collocato nella chiesa di S. Michele in S. Daniele avanti la cappella di Santa Maria (not. Francesco Porzio, Arch. Not. di Udine. V. Ioppi, loc. cit.).

1517 — Avendo Alfonso Duca di Ferrara dato a Raffaello la com missione di un quadro rappresentante il *Trionfo di Bacco nelle Indie*, questi avverte per lettera il Duca che cambierà il soggetto del quadro, perchè gli è stato riferito da un allievo, proveniente da Ferrara, che m. Pellegrino dipinge in S. Daniele una tavola di simile soggetto (Campori, *Notizie inedite di Raffaello d'Urbino*).

1518, febbraio 22, S. Daniele — Stima, da parte di due arbitri, della statua od ancona fatta dal pittore Pellegrino per la chiesa di S. Margherita di Anduins. La stima fu di ducati 68, pagabili parte in contanti, parte in vino (not. Ambrogio de Beccariis, Arch. Not. di Udine).

1519, gennaio-marzo, Udine — Spese della Confraternita de' Calzolai di Udine, in tavola, tela e bullette per le due portelle, sulla tela delle quali m. Pellegrino ha dipinto in una l'angelo e nell'altra la B. Vergine Annunziata. Non si trova indicato l'ammontare della mercede pattuita, ma solamente che oltre al prezzo convenuto gli fu donato uno staio di frumento del valore di lire venete 4 e soldi 4 (Arch. della Confrat. dei calzolai. V. Ioppi). Il gradio, al tempo della soppressione della Confraternita, fu portata a Venezia, nella Pinacoteca dell'Accademia. Reca l'iscrizione: *Pellegrino fece nel 1509.*

1519, luglio 15, Udine — Il pittore Pellegrino dipinge per la Confraternita di S. Maria dei Calzolai di Udine una tela con la *Vergine Maria e l'Angelo annunziante.* In questo documento è nominato egli come «egregius pictor magister Pellegrinus de Utino». Sul quadro esistente presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia si legge: «Pelegrinus faciebat 1519. Maestri Dominici Suchouici camerarii auspiciis, Francisco Tascha Priore». Il 4 dicembre gli furono dati 4 ducati in più del prezzo stabilito. L'11 dicembre m. Zorzi, schiavo in Puscollo, fa un'elemosina in aiuto della spesa per l'*Annunziata* (Arch. di detta Fraternita).

1519, settembre 21, Udine — Vien lodato il disegno delle portelle dell'organo del Duomo, presentato da Pellegrino al Consiglio Minore di città (v. Maniago, loc. cit.). Due delle portelle unite rappresentano, esternamente, *San Pietro che conferisce il pastorale a S. Ermacora*; internamente, *I Dottori della Chiesa.*

1519, novembre 6, Udine — La Comunità di Udine e Pellegrino stipulano un accordo riguardo la pittura delle portelle dell'organo del Duomo. Il prezzo vien fissato a 140 ducati. Giovanni Martini, eletto stimatore per il Municipio, giudicò l'opera degna di ricompensa maggiore della pattuita.

1520, aprile 7, S. Daniele — Avendo « m. Peregrinus pictor da S. Daniele » fatto un gonfalone rappresentante la Vergine, per la Confraternita di S. Maria di Rodeglano, i camerari della Confraternita vengono ad un accordo con lui riguardo al pagamento (not. Ambrogio de Beccariis di San Daniele, Arch. Not. di Udine).

1520, giugno 16, S. Daniele — I camerari della Confraternita di S. Biagio de Maseriis vengono a un accordo con « Magistro Peregrino pictori de S. Daniele » riguardo al pagamento di una statua di S. Biagio, che aveva ornato e dorato insieme con armadio e figure. La retribuzione viene fissata a 31 ducati da pagarsi a rate e da sostituire anche in parte con vino e biada (not. Ambrogio de Beccariis de S. Daniele, Arch. Not. di Udine).

1521, agosto 12, S. Daniele — Non trovandosi d'accordo i « Camerarii Ecclesie S. Eurochii ac etiam Camerarii Ecclesie S. Nicolai de Sequals... cum m. Piligrino pictore de S. Daniele » riguardo al pagamento di due gonfaloni da lui fatti, uno rappresentante i Santi Eurochio e Sebastiano, l'altro S. Nicola, le due parti stabiliscono di rimettersi alla stima di « m. Jacobum pictorem q. Magistri Martin de Utino » (not. Ambrogio de Beccariis di S. Daniele, Arch. Not. di Udine).

1521, novembre 3, Udine — Avendo Pellegrino chiesto alla Convocazione di città di essere pagato per la pittura delle portelle dell'organo del Duomo, si scelgono segretamente dei periti perchè stimino il lavoro (Ann. Civ. Utini, volume XLIV, 42, v. 1519, 21 settembre e 6 dicembre).

1521, novembre 15, Udine — Si eleggono a stimare le portelle m. Giovanni q. Martino e m. Greco, pittori (Acta, IX, 27 e 28, Ann. Civ. Utini).

1521, novembre 19, Udine — Giovanni q. Martino e Greco stimano le portelle 140 ducati, ma dichiarano che l'opera ha maggior valore.

1521, novembre 29, Udine — « Comparente ser Peregrino pictore de Utine » nella Convocazione del Comune e chiedendo di esser pagato di ciò che gli è dovuto per le pitture dell'organo del Duomo, il Comune ordina che gli vengano pagati 35 ducati (Ann. Civ. Utini, XLIV, 47; Arch. Com.).

1522, prima metà di dicembre, S. Daniele — La Confraternita di S. Antonio in S. Daniele, fa stimare le pitture compiute da Pellegrino per la propria cappella (Mss. Pittiani, Bib. Marciana, Venezia, vol. VIII, 250). I periti, non trovandosi d'accordo, si rimettono al giudizio del patriarca Giovanni Angelo di S. Severino.

1522, dicembre 18, S. Daniele — Compromesso delle parti (not. Nicolò de Giorgi, Arch. Not. di Udine).

1523, marzo 8, S. Daniele — Viene venduto dalla Confraternita di S. Antonio un livello per pagare la prima rata del pagamento dovuto a Pellegrino (not. Ambrogio de Beccariis, Arch. Not. di Udine).

1524, giugno 25, Udine — Gli uomini della città di Lestizza convengono con « m. piligrino » che egli dipinga entro il termine di tre anni, nella chiesa dei Santi Blasio e Giusto, del Comune di Lestizza, « primo, a latere dextro, totam istoriam Domini nostri in die olivi sancti; cenam Domini nostri cum suis appostolis; adorationem in orto, cum suis appostolis; captionem Domini nostri in orto; presentationem domini coram pillato: passionem coronae spinae: passionem batiture ad collonam: istoriam portationis crucis. Item in faciem dictae ecclesiae a parte interiori a latere dextro: passionem Domini, cum eius matre, Johanne et Madalena, latronibus et judeis cum fustibus et lanternis: item a latere sinistro istoriam resurrectionis domini nostri: istoriam Sanctae Madalenae; istoriam assensionis; istoriam Spiritus Sancti: item alios plures sanctos et sanctas secundum divotionem dictorum hominum videlicet sanctum macharium, sanctos

johannem et paulum, sanctum barnabovem, sanctum vitum, sanctum gervasium et protaxium, sanctum johannem portelatine, sanctum leonardum, sanctam agnesem, sanctam rytam, sanctam brigidam. Item refacere figuram Sancti Christophori existentem super muro ipsius ecclesie a parte exteriori ». Tutto questo per 100 ducati e a varie condizioni, fra le quali « quod dicti homines conducere debeant omnibus eorum sumptibus dicta blada Utinum ad domum ipsius ser piligrini habitationis hic Utini » (not. Nicolò di Tauriano, Arch. Not. di Treviso).

1524, giugno 25, Udine — La Confraternita di S. Maria di Vergnacco stabilisce di far stimare dai periti un gonfalone dipinto da lui (not. Nicolò di Tauriano, Arch. Not. di Treviso).

1524, giugno 27, S. Daniele — Gli arbitri eletti a decidere delle controversie sorte tra la Confraternita della chiesa di Maseriis e « ser Pellegrinum pictorem in S. Danielem commorantem », decidono che questi debba dipingere per 2 ducati un palio per la Confraternita (not. Francesco Pittiano, Arch. Not. di Udine).

1525, luglio 20, S. Daniele — « Dati a m. Pellegrin depense le arme de Monsignor (Marino Grimani) su la loza pichola, lire 6, soldi 4 e per verderame soldi 12 » (Quaderno delle spese del Com. di S. Daniele nell'Arch. Com.).

1525, novembre 2, Cividale — Spese per la pala di S. Maria de' Battuti (Arch. dell'Ospit. di Cividale).

1525, novembre 5, Cividale — Pellegrino offre di dipingere una pala alla Confraternita de' Battuti di Cividale (Arch. dell'Ospit. di Cividale).

1525, novembre 13, Cividale — Spese per la pala di S. Maria de' Battuti « Dati a m. Piligrin de San Denel... » (Arch. dell'Ospit. di Cividale).

1525, novembre 27, Udine — Patti dotali di Aurelia, figlia del pittore Pellegrino, la quale sposa Sebastiano Florigerio, scolaro di Pellegrino. È promessa una dote di 200 ducati e altri 200 alla morte dei genitori. I fidanzati avrebbero dovuto sposarsi dopo due anni (not. Sebastiano Decio di Udine, Arch. Not. di Udine).

1526, gennaio 15, Udine — « Servo Pelegrino pittor » scrive al « nobile et M. m. Biasio de Monaste in Livida » per annunciare che dovendo partire fra giorni per Venezia nell'intento di procurarsi i colori che gli servono, lo prega di dargli 125 ducati promessigli in conto della pala che gli era stata allogata per la Confraternita dei Battuti (Da privata Collezione).

1526, gennaio 16, Cividale — «Spesi, dati a Iuanne fameglio di M. Pelegrin duc. 20».

1526, aprile 28 — I camerari della chiesa di S. Giacomo di Rigolato in Carnia promettono al pittore Pellegrino di dargli 300 tavole di abete condotte sino alla pietra del Cimano, presso S. Daniele, come residuo del suo avere di un gonfalone da lui dipinto e dorato (not. Nicolò de Giorgi, Arch. Not. di Udine. V. Ioppi).

1526, maggio 5, S. Daniele — Contratto tra il pittore Pellegrino e i sindaci della chiesa di S. Bartolamio di Alesso per la dipintura di un gonfalone con l'immagine del detto Santo da ambe le parti. Concedendo il pittore che sia fatta la stima, promette di assegnare 2 ducati della sua mercede a beneficio della chiesa di Alesso. I sindaci rinunciano alla stima ed accettano il prezzo di ducati 35 fissato dall'artista (not. Nicolò de Giorgi, Arch. Not. di Udine).

1526, maggio 22, S. Daniele — I sindaci della chiesa di San Paolo di Chiesulis promettono di pagare m. Pellegrino del gonfalone da lui dipinto (not. Nicolò de Giorgi, Arch. Not. di Udine).

1526, giugno 2, Udine — I pittori Giovanni di Martino e Gio. Antonio Cortona di Udine, periti scelti dal Comune di Fanna e da Pellegrino stimano « duc. 21 il gonfalone con l'immagine di S. Maria e duc. 16 quello con S. Martino depinti dal detto pittor per la Chiesa di S. Martino di Fanna » (not. Nicolò di Tauriano, Arch. Not. di Treviso).

1526, agosto 5, Cividale — La Confraternita di S. Maria de' Battuti, visto che Pellegrino ha mancato ai patti, riguardo all'esecuzione della pala, gli toglie la commissione (Arch. dell'Ospit. di Cividale, Definit. 315. V. Ioppi).

1526, agosto 6, S. Daniele — I camerari della chiesa di Santa Maria di Pignano promettono 50 ducati al pittore Pellegrino «per un gonfalone con oro e colori buoni, di cendato con frangie, e dipinte da ambe le fascie le figure di S. Maria, S. Leonardo e S. Rocco » (not. Nicolò di Tauriano, Arch. Not. di Treviso).

1526, ottobre 14, Cividale — M. Pellegrino, non avendo compiuto la pala di S. Maria de' Battuti entro il termine prescritto, chiede che il termine venga prorogato e che gli sia concesso di lavorare in Udine. Ciò gli viene concesso (Arch. dell'Ospit. di Cividale).

1526, dicembre 14, Udine — Avendo m. Pellegrino compiuto un gonfalone per la chiesa di Cavenzano, stima «juxta eius conscientiam» che l'opera sua vale 50 ducati. Prezzo accettato dagli uomini del Comune (not. Nicolò di Tauriano, Arch. Not. di Treviso).

1527, giugno 6, Cividale — Confraternita di S. Maria de' Battuti « per mandar uno a m. Piligrin azo menasse la nostra pala... ».

1527, settembre 1, Cividale — Il Consiglio della Confraternita di S. Maria de' Battuti di Cividale, avendo appreso che Ser Pellegrino ha incominciata già la pala e che essa promette

di divenire cosa molto bella, ordina sia dato al pittore il frumento promessogli e del danaro.

1527, dicembre 28 — Nel monastero di S. Maria delle Grazie di Gemona « prudens vir Magister Peregrinus pictor habitator terrae S. Danielis » e « Marcus Antonius Gryneus Ferrariensis civitae et ludi magister publice salariatus terrae Glemons » stipulano un contratto, secondo il quale Pellegrino si obbliga a compiere una tavola rappresentante Cristo risorgente e quattro dottori o S. Gregorio, S. Ambrogio, S. Hieronimo e S. Agostino (Ex libro instrumentorum Thomae de Canonias notarii Glemonensis, Arch. Not. di Udine).

1528, giugno 19, Cividale — Il Consiglio della Confraternita di S. Maria de' Battuti, a proposito della pala « depinctae per ser Pelligrinum pictorem civem Sancti Danielis », elegge due suoi deputati perchè stimino la pala compiuta dal pittore (*ut supra*).

1528, agosto 16 — « Commissum fuit m. Aloisio Raveti quod conduci facere debeat Pallam ex Utino huc Civitati omni cum sollecitudine et celleritate » (*ut supra*).

1529, giugno 6, Cividale — Avendo Ser Pellegrino citata davanti al Vicario Patriarcale la Confraternita di S. Maria de' Battuti, questa delega « Leonardus Turrensis » a comparire dinanzi al Vicario (*ut supra*).

1529, settembre 20, Udine — « Pelegrino pittore mano propria scripse » di aver ricevuto in pagamento per la pala di S. Maria de' Battuti 100 ducati e di essere soddisfatto (Arch. dell'Ospit. di Cividale. Copia fatta dall'originale che già al tempo del Maniago non esisteva più. V. Ioppi).

1529, settembre 21 — « Spesi, dati a Iuan fameglio de m. Piligrin depentor de san Denel per conto de integral pagamento.... lire 62 » (Spese della Confraternita di S. Maria dei Battuti).

1529, dicembre 13 — M. Pellegrino promette di dipingere per la chiesa di S. Margherita di Gruagnis un gonfalone rappresentante la Santa con il drago ai piedi e ai lati i Santi Ermagora e Fortunato e sopra la B. Vergine col Bambino. Si stabilisce che questo gonfalone avrà « bellezza e ricchezza » come quello fatto da Pellegrino per la Confraternita della B. Vergine della Concezione in S. Francesco della Vigna di Udine (not. Andrea Ada, Arch. Not. di Udine).

1532, agosto 22, S. Daniele — « Dati all'egr. ser Pellegrino per haver facto le tre arme quali si poneno sul pallio, soldi... (sic) da darsi al vincitore al bersaglio il giorno di S. Daniele » (Quaderno delle spese del Com. di S. Daniele, Arch. Com.).

1533, dicembre 1, Udine — Avendo Pellegrino fatto per la chiesa di S. Daniele di Cavazzo un gonfalone, e non giungendo a mettersi d'accordo sul prezzo, sono eletti due arbitri i quali stimano il gonfalone 55 ducati (not. Gio. di Erasmis, Arch. Not. di Udine).

1534, gennaio 20, S. Daniele — Il Vicario dell'Abazia di Moggio, ad istanza del pittore Pellegrino, intima alla chiesa di San Daniele di Cavazzo, sotto pena di scomunica, di pagargli il gonfalone (not. Matteo Miglini, Arch. Not. di Udine).

1534, giugno 28, Tricesimo — Accordo passato tra la chiesa della Pieve di Tricesimo e m. Pellegrino riguardo alla pittura di un gonfalone (not. Gio. de Superbis, Arch. Not. di Udine).

1534, luglio 5, S. Daniele — Ricevuta da parte della chiesa di S. Daniele di Cavazzo di un gonfalone dipinto da Pellegrino. I sindaci della chiesa si dichiarano debitori di 168 lire e promettono di pagarle con tavole e legna da ardere (not. Matteo Miglini, Arch. Not. di Udine).

1534 — Sulla parete esterna destra della Porziuncola, nella Basilica di S. Maria degli Angeli, vi sono i resti di un affresco

raffigurante la Vergine tra i Santi Antonio da Padova e Bernardino. Sull'intonaco preparatorio di questo affresco si legge:

1534
HIC FUIT PELEGRINUS
PITORE ET LA SUA DONA
DE UDINE D[E] FRIULLE
P. P.

(v. Giustino Cristofani, in *L'Arte*, 1912, pag. 200).

1534, novembre 16, S. Daniele — Nelle questioni sorte tra la chiesa di S. Stefano di Gradisca di Sedegliano ed il pittore Pellegrino, gli arbitri Pre Giroiamo de Beccariis e Alessandro Pittiani, presa visione di alcuni modelli fatti da m. Pellegrino per la pala, stabiliscono che si ritornino i modelli all'artista e che gli si diano quattro scudi (not. Matteo Mijlini, Arch. Not. di Udine).

1536, maggio 25, S. Daniele — Avendo compiuto il pittore Pellegrino un gonfalone per la chiesa di S. Maria di Martignacco, i camerari della chiesa se ne dichiarano soddisfatti e pagano al pittore 11 ducati dei 22 convenuti (not. Gio. Leonardo de Beccariis, Arch. Not. di Udine).

1537, dicembre 27, S. Daniele — Ser Pellegrino pittore, cittadino di S. Daniele, si obbliga, coi rappresentanti del Comune di Fanna, di dipingere un gonfalone per la chiesa di S. Maria di Strada presso Fanna, e un altro per la Confraternita di S. Maria di Fanna, il primo con l'immagine di S. Maria de' Battuti e di sotto parecchie figure di uomini e donne, e di farli belli e buoni e dipinti sul zendato e di consegnarli alla prossima Pasqua e al più il giorno dell'Ascensione (not. Nicolò di Tauriano, Arch. Not. di Treviso. V. Ioppi, loc. cit.).

1538, agosto 13, S. Daniele — Spese del Comune di S. Daniele, per le arme del pallio, « havé m. Piligrin lire una » (Quaderno spese, Arch. Com. di S. Daniele).

1540, aprile 24, Udine — Tranquilla, ved. di Ser Giorgio Vrajo e figlia di Pellegrino, riceve il saldo di un gonfalone di seta dipinto per uno di Chiandrel (sic) in Carnia (not. Annibale Baccolauro, Arch. Not. Ud. V. Ioppi).

1540, dicembre 3, Udine — Avendo il « providus vir ser Peregrinus pictor de sancto Daniele », compiuta una pittura sopra la porta della chiesa di S. Andrea di Paderno, vengono eletti due arbitri a stimare la sua opera. Ma poichè i due non riescono a mettersi d'accordo ne viene eletto un terzo, il quale fissa il prezzo in 29 ducati.

1541, gennaio 10 — Il pittore Ser Gaspare de Negris giura di aver giudicato il 3 dicembre secondo coscienza (not. Gabriele Gozzadino, Arch. Not. di Udine).

1542, aprile 27, Udine — « Ser Pellegrinus de Sancto Daniele pictor Utini habitans... promisit... pingere in medio Palle Divi Petri de Vico Aquileiae Utini... effigiem Divae Mariae cum effigie Domini nostri Iesu Christi in similitudinem puerilis aetatis cum effigie Divi Petri qui videatur recipere claves ab ipso puero » per il prezzo di 6 ducati (not. Gabriele Gozzadino, Arch. Not. di Udine).

1543, marzo 12, Udine — Gli uomini della chiesa di S. Pietro di Borgo Aquileia convengono con « magistro Pellegrino de S. Daniele pictore » che egli dipinga quattro figure per il prezzo di 10 libbre e 8 soldi (not. Antonio a Varis, Arch. Not. di Udine).

1543, ottobre 20, S. Daniele — « Spese (del Comune di S. Daniele), per far depenzer li taulazi et far le arme de li palij de m. Piligrin, li fo lasade le colte (imposizioni comunali) che sono lire quattro. I Colta: lassati a ser Piligrino per dipenger lo tavolazzo de S. Daniel et per le arme del pallio lire 2. II Colta: al detto che depinse le arme del pallio de schioppo et lo tavolazzo lire due » (Quaderno del Giurato, Archivio Munic. di S. Daniele).

1546, marzo 24, S. Daniele — Reclamando m. Agostino intagliatore veneto una ricompensa da m. Pellegrino, come mediatore della Pala allogata a Pellegrino dalla chiesa di S. Lucia di Prata, i due artisti, onde evitare le spese giudiziali, si mettono d'accordo, e m. Agostino riceve 27 lire di compenso (not. Dom. Filomuso, Arch. Not. di Udine).

1546, settembre 20, Tolmezzo — « Insignis pictor Magister Peregrinus Belianus (sic) de Sancto Daniele » promette di dipingere per la chiesa di S. Maria della Plebe di Tolmezzo un gonfalone con le immagini della Vergine in trono col Bimbo (not. Cristoforo di Angelo, Arch. Not. di Udine).

1547, febbraio 28, Udine — La Confraternita della Vergine della Misericordia (de' Battuti) conviene « cum egregio pictore ser Pellegrino » che egli dipinga « in Sale Fraternitatis Consiliaria, in facie capitis ipsius salae in medio unam imaginem Divae Virginis cum puero... Divos Joannem et Petrum... et nonnullas alias Imagines ». Oltre la mercede promettono a Ser Pellegrino vitto e alloggio (volume II, 170, Instrumenta not. dell'Ospedale di Udine, Arch. Not. di Udine. V. Ioppi, loc. cit.).

1547, giugno 12, Udine — « M. Peregrinus de S. Daniele pictor », avendo già compiuto, per la Confraternita di S. Maria della Misericordia di Udine, le immagini della Vergine e di S. Giovanni Battista e di S. Pietro, chiede gli venga concesso un altro acconto per poter portare innanzi il lavoro. Gli vengono concessi 10 ducati (Annali della Frat. suddetta, fol. 79. V. Ioppi).

1547, giugno 28, Udine — La Confraternita dell'Ospedale di S. Maria della Misericordia di Udine affida a « ser Peregrinus de s. Daniele pictor » la pittura di due gonfaloni, uno ornato d'oro da portare in processione e uno da usarsi nei funerali (Annali della Fraternita suddetta, fol. 82. V. Ioppi).

1547, agosto 21, Udine — Si fa la stima delle pitture compiute da ser Peregrino nella sala del Consiglio della Confraternita di S. Maria della Misericordia e si stabilisce di pagare 50 ducati (Annali della Fraternita suddetta, pag. 85. V. Ioppi).

1547, ottobre 23, Udine — Si eleggono alcuni arbitri, i quali determinino il valore di un gonfalone dipinto da « ser Peregrinus pictor » per la chiesa di Meriano (not. Antonio a Varis, Arch. Not. di Udine. V. Ioppi).

1547, dicembre 17 — Morte del pittore Ser Pellegrino di San Daniele, registrata nel Necrologio Udinese del contemporaneo notaio Antonio Bellone, così: « 1547, 17 decembris ser Peregrinus pictor obiit » (Arch. Not. di Udine. V. Ioppi).

In ritardo grandissimo di fronte alla piena fioritura veneziana era l'arte del Friuli nel 1494, quando ci appare la prima volta, nella paia della chiesa di Osoppo (fig. 382), Martino da Udine, detto Pellegrino da San Daniele,[1] che già aveva esordito negli affreschi, ora perduti, della chiesa di Villanova. Qualche impressione da Giambellino sembra vedersi nelle figure della Vergine

[1] Bibliografia sul Maestro: De Rubeis (Giambattista), *Catalogo dei quadri*, ecc., Mss. cit. dal Ciconi; De Rinaldis (Girolamo), *Della pittura friulana*, saggio storico, Udine, Pecile, 1778; Boni (Mauro), *Sulla pittura di un gonfalone della V. Fraternita di S. M. di Castello di Udine*, ivi, 1797; Maniago (Fabio di), *Storia delle Belle Arti Friulane*, Udine, Mattiuzzi, 1823; Ctncina (Iacopo), *Memoria sopra un dipinto a fresco di Pellegrino da San Daniele*, ivi, 1824; Rota (Ludovico), *Cenni di alcuni oggetti di Belle Arti esistenti nella R. Città di Udine*, ivi, 1847; Hartzen (E.), *Martino da Udine*, in *Deutsches Kunstblatt*, 1853; Eitelberger (R. v.), *Die Fresken des Martino da Udine genannt Pellegrino zu San Daniele in Frisul*, in *Mitth. d. . k. Central Comm.* ecc., Wien, 1856; Ciconi (Giandomenico), *Elogio di Martino da Udine detto Pellegrino da San Daniele*, letto nella pubblica adunanza della Imp. R. Accademia di Belle Arti in Venezia del dì 7 agosto 1864, Venezia, 1865; Dr. Ioppi, *Monumenti storici pubblicati dalla R. Deputazione veneta di Storia patria*, serie IX, volumi V, XI, XII, e supplemento a questo volume; Campori (Giuseppe), in *Atti e memorie delle RR. Deputazioni di Storia patria per le Prov. modenesi e parmensi*, serie I, vol. VI, pagg. 337 e segg.; Cristofani (Giustino), *Una data sicura nella vita di Pellegrino da San Daniele*. in *L'Arte*, a. XV, fasc. III, 1912; Crowe e Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy*, ed. Borenius, London, 1912, volume III; Berenson (Bern.), *Una testa di Pellegrino da San Daniele nel Gabinetto delle Stampe a Berlino*, in *Rassegna d'Arte antica e moderna*, a. III, fasc. XVI, 1916, pagg. 275-279; Borenius (Tancred), *On a north-italian altarpiece* (Pellegrino da San Daniele?), in *Burlington Magazine*, XXXVII, 1920, pagg. 95-96.

e di San Sebastiano, ma più certe reminiscenze dell'arte vicentina, del Montagna e del Cima, si scorgono nelle altre immagini, nel terzetto di *Fanciulli sonatori*, composto su schema affine a quello del gruppo di Bartolomeo Montagna a' pie' del trono della Vergine a Brera. Ma anche di fronte ai Maestri vicentini del Quattrocento appare arcaica la chiusa tradizione di questa Provincia, lontana dai centri maggiori del Veneto: mentre i prototipi di Pellegrino, Montagna e Cima, affrontavano nella loro pittura il problema dei piani, il primo sfaccettando le sue adamantine costruzioni formali, il secondo lavorando al tornio le immagini arrotondate, Martino da Udine è ancor fermo, nel 1494, al problema di linea e di superfice. È tutta un lavoro paziente d'intarsiatore, nella pala di Osoppo, l'architettura inorganica: pilastri e colonne in due ordini, con rozzi capitelli sovraccarichi d'ornati, pulvini e cornici e gradi marcati da un segno nero profondo, di xilografo; nicchia angusta e sperticata al trono della Vergine. Nella sua visione di superficie, il Pittore cerca l'effetto con la minuzia del lavoro, con lo studio instancabile di ornare e arricchire, di non lasciar spazi fra colonne e pilastri, appena divisi da un largo solco nero nella transenna inferiore, da rettangoli di cielo biondo nell'ordine superiore, come da specchi di marmo chiaro inseriti fra il cupo verde delle colonne. Candelabre lungo i pilastri e lungo l'arco, pesanti capitelli, larghe cornici e gradi, tappeti variopinti e tesi, come di lacca policroma, sui gradi del trono, cortine di damasco dietro i Santi laterali, drappeggi a luci vitree sciorinati dall'alto della balaustra, tutto serve al Friulano per riempire lo spazio e divertire l'occhio. E le immagini stesse rientrano in questo gioco di superfici multicolori, suddivise e ricamate: i sei Santi con teste minuscole, mani secche, lineamenti rattrappiti, corpi di mummie spianati sotto tuniche a cannelli; i tre angeli sui gradi del trono; i due Santi nel second'ordine; la Vergine coperta di un manto lavorato d'oro, come a cesello. Due angeli suonano, riempiendo lo spazio tra le colonne sui fianchi della nicchia; e dappertutto par che le figure abbiano solo il compito di far da paravento ai vani, di livellare le cornici,

Fig. 382 — Chiesa di Osoppo. Martino da Udine: Pala d'altare.

di aggiunger drappi colorati a drappi colorati, ornamento a ornamento. La forma, anche nei visi, si restringe, si dissecca, si mummifica, per meglio venir a far parte di quella minuta e variopinta tarsia, condotta a termine con tutta la pazienza di un industre artiere alpigiano, che lavori instancabile a colpi di temperino e di scalpello, durante le veglie invernali. Completa l'effetto una serie di putti atticciati e angolosi, intenta a piantare sopra ogni pulvino gli arbusti simbolici della vita.

L'argento, nella colonna e nel drappo di Sebastiano, è la sola nota un po' viva nella policromia, svariatissima eppur soffocata e bassa, della pala, ove anche l'oro dei broccati non grida, e il tono delle carni è pallido, grigiastro. Già si trovano le note di viola e di verde predilette da Pellegrino e da tutta l'arte friulana; e l'insieme della composizione, trita, con forme prive di venustà e di grazia, non è sgradevole all'occhio nella infinita variazione delle superfici di legno intarsiato policromo, come di stecchi e tavolette variopinte.

La data del 1498 si legge nel catino dell'abside della chiesa di Sant'Antonio a San Daniele (figg. 383-387), decorata di pitture dal Friulano a lunghi intervalli, così che basterebbe conoscere la chiesuola, purtroppo minata da umidità, per conoscere in tutti i suoi aspetti la figura del primo maestro di Gian Antonio da Pordenone. Egli porta nell'affresco, all'inizio dell'opera, gli stessi metodi di intarsiatore in legno seguiti nel dipingere la pala di Osoppo, figurando nelle vele *Cristo adorato da angeli*, e i *Quattro Evangelisti* coi loro simboli: strascichi di forme mantegnesche, specialmente il Cristo e San Giovanni. Ma le figure, tolte dal complicato organismo di assicelle policrome della pala di Osoppo, per trasportarle nei vasti campi delle vele, ritagliate dal fondo chiaro, e disegnate da un pittor minuzioso, non abituato alla tecnica larga dell'affresco, ancor più mettono in evidenza la grossolana durezza delle pieghe cartacee e delle teste ossute, la proporzione goffa, negli angeli adoranti, la deformità del modellato a bozze, specialmente nei cherubi, confitti tre a tre, come mele schiacciate, entro gli angoli dei vertici. Siamo

davanti all'opera di un artefice rozzo e arcaico che forma angolose le teste, rigonfi gli zigomi, rattrappiti e secchi i profili,

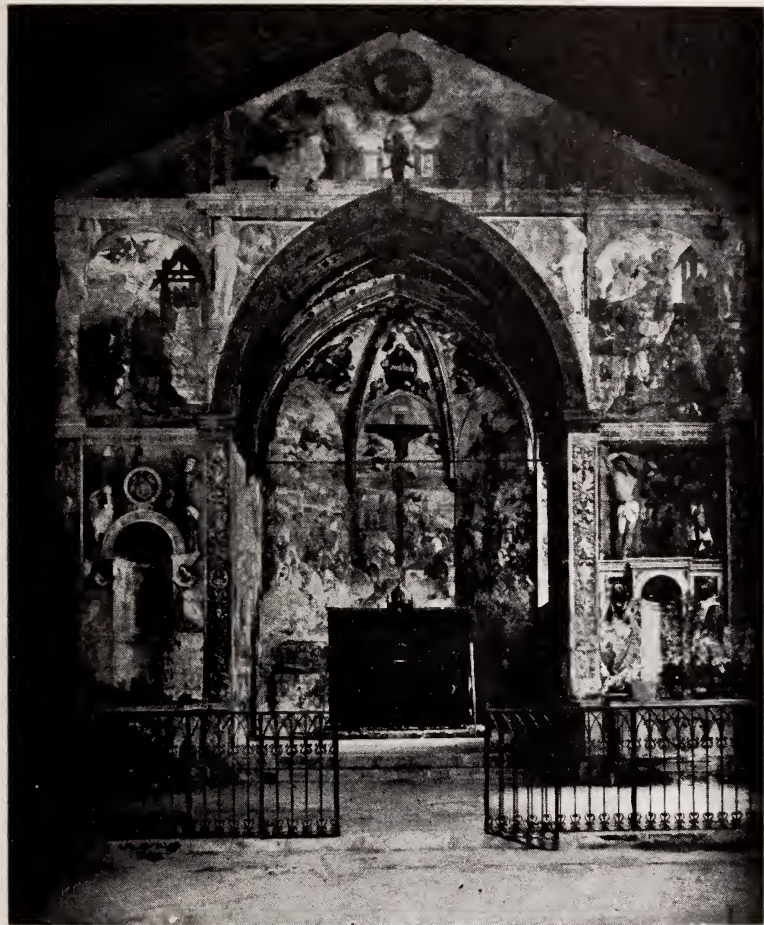



Fig. 383 — Chiesa di Sant'Antonio, a San Daniele nel Friuli.
Martino da Udine: Affreschi dell'abside e dell'arco trionfale.
(Fot. Filippi).

tutto coprendo di tinte basse, ma cariche e grevi. Soltanto in alcune figurine di Sante sgranate lungo il costolone, adorne di acconciature e affilate di volti come quelle della pala di Osoppo,

Fig. 384 — Chiesa di Sant'Antonio, a San Daniele nel Friuli.
Martino da Udine: Affreschi negli spicchi del catino dell'abside.

Fig. 385 — Chiesa di Sant'Antonio, a San Daniele nel Friuli.
Martino da Udine: Affreschi negli spicchi del catino dell'abside.

Fig. 386 — Chiesa di Sant'Antonio, a San Daniele nel Friuli.
Martino da Udine: Affreschi negli spicchi del catino dell'abside.

Fig. 387 — Chiesa di Sant'Antonio, a San Daniele nel Friuli.
Martino da Udine: Affreschi negli spicchi del catino dell'abside

il pittore imprime qualche nota di grazia, qualche movenza carezzevole, un accenno a quella libertà di movimento che è tra le caratteristiche dell'arte friulana nel secolo XVI. Anche il colore qui si allevia alquanto e si schiara, nei violetti, nei freschi verdi, nei bianchi argentati.[1]

Tutta guasta da restauri è la pala di *San Giuseppe* nel Duomo di Udine (fig. 389), con ricordi cimeschi nel fondo di ruine e d'alberi, e una costruzione di figure un po' più larga e sicura, come se lo sforzo fatto dal frescante di San Daniele avesse rafforzata la mano aggranchita e rigida del pittore di Osoppo. In migliori condizioni è la predella, difficilmente visibile per l'oscurità del colore, con paesi a fondo bruno, d'intonazione cimesca, ma più liberi e varii che nel Cima.

Ancora gli sfondi del candido vicentino eran davanti agli occhi dell'Udinese quando dipinse l'ancòna di S. Maria in Valle, ora nel Museo di Cividale (figg. 390-392), scomposta nei tre campi con le figure dei *Santi Giovanni Battista, Benedetto,* e *Giovanni Evangelista,* senza più l'*Assunta,* che era nella cimasa. L'albero contorto, con larghe foglie brune stampate sulla chiarità del cielo, è ricordo cimesco, mentre la roccia a strati fuor d'equilibrio è una stenta imitazione delle rocce di Giovanni Bellini. E sempre si scorge la manuale fatica del pittore che divide in cumuletti i tondi sassi sul terreno liscio, e distingue ciocca da ciocca l'orlo di pelliccia della tunica di San Giovanni, e i riccioli della chioma, serbando alla figura le forme lignee, le superfici tirate della pala di Osoppo, ma schiarandone le carni sul fondo di cielo e studiandosi di sveltirne le forme e di muoverle più liberamente nel campo più vasto e più libero. Coi suoi metodi d'intarsiatore, Pellegrino riesce qui ad ottenere un effetto armonico di linee tra la figura piatta e il tronco d'albero; tra le carni giallette, la veste bionda e il bianco cilestre del cielo.

---

[1] Più ampia e costruita la forma, ma sempre inscritta e lignea nel quadro a Londra (fig. 388), ove l'elemento vicentino appare insieme con caratteri affini alla scuola del Carpaccio, così come in una pala d'altare a Spilimbergo, con la *Purificazione*. Di questo tempo primitivo è l'*Annunciazione*, in due portelle della Galleria di Venezia.

Fig. 388 — Galleria Nazionale di Londra.
Martino da Udine: *Madonna e i Santi Giacomo e Fortunato.*
(Fot. Anderson).

Il rosa lilla argenteo, che è la prediletta nota cromatica di Pellegrino, si stende sul manto di San Benedetto, compatto e

Fig. 389 — Duomo di Udine. Martino da Udine: Pala di *San Giuseppe*. (per cortesia della Signorina Ida Bianchi).

rigido come cuoio, teso a disegnare il lungo cono della figura. Sempre più ci fan sentire l'influenza dell'abitudine di lavorare

Fig. 390 — Museo di Cividale.
Martino da Udine: *San Giovanni Battista.*

Fig. 391 — Museo di Cividale.
Martino da Udine: *San Benedetto.*

Fig. 392 — Museo di Cividale.
Martino da Udine: *San Giovanni Evangelista.*

a fresco su vaste superfici, le forme ingrandite, le mani gonfie, in spessore, la struttura della testa più giusta e morbida; ma progredisce a rilento la scioltezza pittorica dell'artista inabile a intenerire le superfici compatte e levigate, e intento a miniar figurine di Santi nel piviale, copertine di messali a ornati geometrici; a riprodurre i cordoni di seta del ricamo e le righe di scritture microscopiche nell'interno del libro.

Fa riscontro a *San Benedetto*, l'*Evangelista Giovanni*, più morbida figura delle altre nella posa arcuata, nel gesto della mano che tiene il calice: par che sia giunta al rude intarsiatore qualche eco dell'arte belliniana, ed egli si studi di addolcir movenze, persino di riflettere qualche perlaceo chiaror veneziano nella destra del Battista sul chiaror delle nuvole e in quella, enorme di spessore, dell'Evangelista, scavata a conca sotto il calice d'oro.

Ma solo nel dipingere gli scomparti laterali del trittico per il Duomo d'Aquileia, Pellegrino tenta di avvolger d'atmosfera le coppie di Santi, ingrandite da larghi panneggi, ed emergenti dal fondo caliginoso in un'ombra animata di riflessi (fig. 393).

La seconda fase degli affreschi di Sant'Antonio a San Daniele è rappresentata dalle figure dei *Quattro Dottori* entro medaglioni sulla volta del coro (figg. 394-395), e da figure di *Patriarchi* e di *Profeti* entro rettangoli, nel sottarco (fig. 396). Ivi il colore è più fuso che nei primi affreschi; e la fusione è ottenuta elevando tutti i toni, così da impedire gli stacchi violenti dal fondo; a un tempo, le teste son costruite con vigor di rilievo, grandiose, imponenti. Vincolato a una tradizione provinciale, Pellegrino è ancora antiquato; non rinuncia al risalto dei contorni, alla intensità delle tinte; ma una gran forza penetra nelle forme scheletriche del Pittore di S. Maria in Valle e dei primi affreschi di S. Antonio; e il tono delle carni s'accende.

Più s'illumina il colore negli affreschi successivi, il *Miracolo di Sant'Antonio che risuscita un fanciullo* (figg. 397-398), entro un lunettone del coro; l'*Annunciata* sulla fronte dell'arco d'ingresso al coro; l'*Adorazione del Bambino* e l'*Epifania*, entro

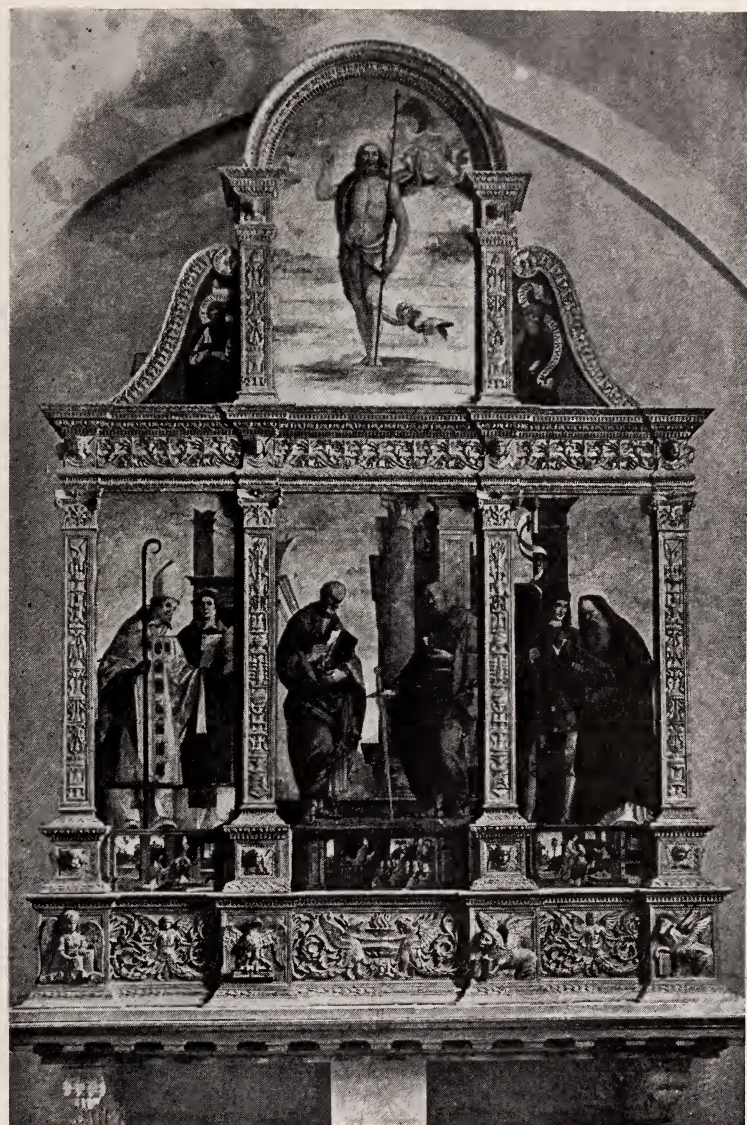



Fig. 393 — Duomo d'Aquileia. Martino da Udine: Pala d'altare.

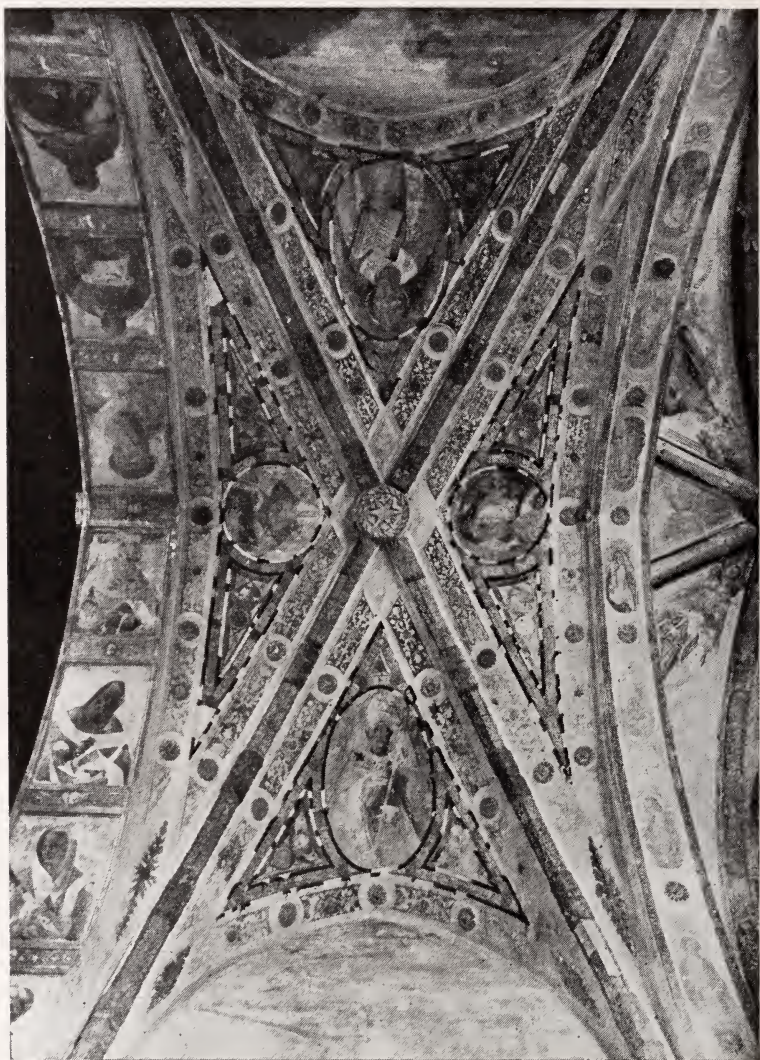



Fig. 394 — Chiesa di Sant'Antonio, a San Daniele nel Friuli.
Martino da Udine: Volta del coro.

Fig. 395 — Particolare della testa di *San Girolamo* nella volta suddetta.

Fig. 396 — Chiesa di Sant'Antonio, a San Daniele nel Friuli. Martino da Udine: Figure di *Patriarchi* e *Profeti* nel sottarco.

lunettoni, i Santi entro nicchie, e gli angeli in adorazione del calice eucaristico (figg. 399-400), tutti sulla fronte dell'arco;

Fig. 397 — Chiesa di Sant'Antonio, a San Daniele nel Friuli. Martino da Udine: *Sant'Antonio che resuscita un fanciullo.* (Fot. Filippi).

Santi entro nicchie nel sottarco (figg. 401-404); *Sant'Antonio che benedice una Congregazione,* sulla parete sinistra della chiesa (figg. 405-406). Sin dal 1504 Pellegrino era andato a Venezia

per acquistar colori destinati a un quadro commessogli dal Duca; probabilmente vi ritornò più a lungo negli anni trascorsi fuor del Friuli, e nel Friuli stesso vide lavorare il Pordenone, con l'impeto del nuovo sangue trasfusogli dalla pittura veneziana. Solo queste visioni possono spiegarci il mutamento davvero sconcertante di Pellegrino pittore della volta del coro, ligneo, fosco,

Fig. 398 — Chiesa di S. Antonio. Particolare dell'affresco suddetto.

impacciato, nel Pellegrino di questi affreschi, morbidi e chiari di colore, dipinti con facile scioltezza, ampli e lievi di volume. Come Gian Antonio da Pordenone, egli segue il Romanino nel dipinger l'*Epifania*, ove le figure appaion tutte al riflesso rosa del cielo acceso dietro la capanna, mentre nella lunetta del coro (fig. cit. 397), raffigurante la *Risurrezione di un bimbo*, è chiara l'influenza delle pitture di Tiziano nell'oratorio del Santo, sia per l'immagine della madre, sia per il paese con un cielo tutto rosa acceso, tra cupe scogliere. E se rimane arcaistica, sulla parete

Fig. 399 — Chiesa di Sant'Antonio, a San Daniele nel Friuli.
Martino da Udine: *Angelo adorante.*

Fig. 400 — Chiesa di Sant'Antonio, a San Daniele nel Friuli. Martino da Udine: Altro *Angelo adorante*.

Fig. 401 — Chiesa di Sant'Antonio, a San Daniele nel Friuli.
Martino da Udine: *San Giorgio* (figura nel pilastro dell'arco trionfale).

Fig. 402 — Chiesa di Sant'Antonio, a San Daniele nel Friuli.
Martino da Udine: *Santo Vescovo* (figura nel pilastro dell'arco trionfale).

Fig. 403 — Chiesa di Sant'Antonio, a San Daniele nel Friuli.
Martino da Udine: *Santa Colomba* (?)(figura nel pilastro dell'arco trionfale).

Fig. 404 — Chiesa di Sant'Antonio, a San Daniele nel Friuli.
Martino da Udine: *L'Arcangelo e Tobiolo* (figura nel pilastro dell'arco trionfale).

Fig. 405 — Chiesa di Sant'Antonio, a San Daniele nel Friuli.
Martino da Udine: *Sant'Antonio che benedice una Congregazione.*

divisoria fra chiesa e coro, l'architettura di base a cinque immagini, per ogni lato dell'arco, disposte entro una nicchia come entro caselle di polittico, nell'ordine superiore, messe a guardia di un tabernacolo, nell'inferiore, gli angeli gonfi e lievi, in vesti verdine e rosee, che adoran l'Eucarestia come dagli sportelli di un ciborio donatelliano, avanzano in un fluttuare di nastri e di

Fig. 406 — Chiesa di Sant'Antonio. Particolare dell'affresco suddetto.

ciocche chiaramente ispirato ai mossi ritmi del Pordenone, e i vescovi dai volti accesi e San Lorenzo in dalmatica aurea, staccan dal fondo con pienezza di rilievo, ampli di forme, imponenti. E se gli angeli, nella lor vacua rotondità di palloni gonfi d'aria, ci presentano la più uggiosa maniera di Pellegrino, appena rialzata dalla soave levità cromatica, che fa apparir l'uno come in un raggio di sole, l'altro nella trasparenza marina di una veste verdazzurra, i Santi della nicchia opposta (fig. 407), divisa a trittico dalle orlature di un parato d'oro, specialmente il San Sebastiano, che fuoresce col nudo tornito dalla conca ombrosa in una rosea luce d'aurora, svelano in Pellegrino

un pittore nuovo, sapiente e disinvolto, che sa ottener la pienezza del rilievo con grande semplicità, nel lento volger delle forme alla carezza della luce.[1] Da un modello pordenoniano infiacchito, par tratta anche la figura di *San Rocco*, e soprattutto il magnifico *Santo Diacono* che monta la guardia al sottostante ciborio (fig. 409): quadrato, forte, egli esce con risalto

Fig. 407 — Chiesa di Sant'Antonio, a San Daniele nel Friuli.
Martino da Udine: Tre santi: *Sebastiano*, *Pellegrino*, *Rocco*.

statuario dal fondo, nel contrasto acutissimo delle vesti violargento con l'acceso fuoco delle carni. Ma solo in uno sguincio di finestra (fig. 410), la figura intatta del *Diacono San Lorenzo* ci fa conoscere nel suo giusto valore la delicatezza pittorica raggiunta dall'Udinese in questo momento massimo della sua arte, nell'accordo soave di un pallor bruniccio di carni col bianco ar-

[1] Ci è grato pubblicare qui un trittico della Raccolta di Lady Belper, già in quella Rinuccini (fig. 408), giustamente attribuito dal Cavalcaselle e dal Borenius a Pellegrino da San Daniele, che dipinse i tre Santi *Gerolamo*, *Marco e Gerardo*, statue sporgenti da nicchie a sguscio leggiero, rievocando le proprie pitture della chiesetta di Sant'Antonio.

gento di un camice e di una nicchia marmorea, col viola cupo di una dalmatica di velluto.

La trasformazione di Pellegrino quattrocentista in Pellegrino cinquecentesco è compiuta, anche nei fregi, che non più

Fig. 408 — Raccolta di Lady Belper, a Londra.
Martino da Udine: I tre Santi: *Gerolamo*, *Marco* e *Gerardo*.

soffocati dalle minute suddivisioni e da meccanica simmetria, come nella volta del coro, si espandono in larghi girali fogliacei, svincolati dal fondo con impeto per effetto di luce.

Più vicine, per il colore velato e rosso, agli angeli del tabernacolo, ultimi dipinti sulla parete divisoria tra chiesa e coro, sono le figure dei Santi nel sottarco, entro nicchie adorne di semplici cornici e di sfere nei pennacchi, con ombre proiettate, alla maniera del Romanino. Mentre un'ombra infocata invade la

Fig. 409 — Chiesa di Sant'Antonio, a San Daniele nel Friuli.
Martino da Udine: *Santo Diacono.*

Fig. 410 — Chiesa di Sant'Antonio, a San Daniele nel Friuli.
Martino da Udine: *Il diacono San Lorenzo.*

nicchia di San Giorgio, lampeggiante immagine nell'armatura verdiccia, tratta da un giorgionesco prototipo, come quella in un quadretto della Galleria Nazionale di Londra, ascritto a Giorgio da Castelfranco, l'immagine di un Santo Vescovo, in vesti bianche e stola di quel rosso pesante e bruno, di porfido, che è caratteristico dell'arte friulana dal Pordenone a Pellegrino, esce delicata nel biancor delle carni e nella cadenza della persona a sagome ovoidali, da una nicchia madreperlacea, come quella da cui esce Santa Colomba, figura lieve e rosea, di Veneto Luini, avvolta con grazia nel contorno elissoide del manto. Lo studio dei risalti di luce, tra le più determinate caratteristiche dell'arte friulana, guida il pittore a interporre il rosso bruno del manto fra il chiaror della veste e l'argenteo chiaror della nicchia, mentre sfondo alla bionda capigliatura e alle carni diafane, come soffiate nell'aria, è l'oro acceso dei musaici. Veramente degna del Pordenone è invece la mole maestosa dell'*Arcangelo Raffaele*, che non trova spazio nell'angusta nicchia, e tutta ne esce, di sbieco, nella pompa del piviale viola, a grandi zone d'oro fulgido.

L'apogeo dell'arte di Pellegrino è rappresentato da alcune di queste immagini e dall'affresco sulla parete sinistra della chiesa, antecedente certo le figure del sottarco. Rappresenta *Sant'Antonio in atto di benedire una Congrega* (fig. cit. 401). Dall'alto trono, la testa del Santo, augusta, tenera, stacca con la mitra d'argento sul rosso del padiglione; un piviale violetto orlato d'oro avvolge l'ampia figura. Due candelabri giganti s'innalzano sul pubblico forte caratteristico; e si curva dall'alto un gonfalone con l'immagine della Vergine. La folla è un insieme di ritratti potenti, stretti nello spazio senza che alcuno perda la sua vigorosa individualità, determinata dal segno intenso e fermo, ancora quattrocentistico nelle teste di profilo, mentre quelle di fronte o di tre quarti, ad esempio il volto del Gentiluomo con grande berretto di velluto, sono talora dipinte con larghezza romaninesca. E mentre i candelabri, di faticoso e minuto lavoro, ricordano il Pellegrino arcaico della volta, il

Santo apparirebbe senza disdoro tra le maggiori opere del Pordenone, per l'aprirsi largo e solenne del paludamento viola sfiorato da luci argentine, la morbidezza pittorica del volto chino in penombra, l'imponenza della posa e del gesto. Con grave dolcezza, il Santo Vescovo benedice la folla dall'alto del trono.

Sporgenti colonne sostituiscono, negli affreschi di questo periodo, i pilastri e i fregi del periodo antecedente; e valgono a

Fig. 411 — R. Galleria di Venezia. Martino da Udine: *L'Annunciazione.* (Fot. Anderson).

introdurre nella scena le forti proiezioni d'ombra caratteristiche di Pellegrino e dell'arte friulana.

Non vantano, generalmente, questa larghezza pittorica le altre opere del Maestro: nè la pala di San Rocco presso Udine, meschina composizione, guasta nel colore dal tempo; nè l'*Annunciazione* del 1519, dipinta per la Confraternita di Santa Maria de' Calzolai in Udine (fig. 411), [1] di legno verniciato, come i primi quadri del Pittore, ma con effetto ben più sgradevole per la villana gonfiezza delle forme. Tutto il provincialismo di Pellegrino viene a galla in quel contrasto di ornamenti miniati su baldacchini, tappeti e pilastri, e di forme turgide; in

[1] Ora a Venezia, nei Magazzini della Galleria.

quella sovrapposizione di elementi architettonici faticosa e complicata, che il pittore si studia di animare annodando e snodando, in linee serpentine, i cortinaggi intorno alla Vergine, svolgendo in frastagli di pesantezza plumbea le vesti dell'angelo e torcendo in due buffe spire la rossa stoffa sulle spalle del Padre Eterno, che esce dalla nicchia del manto come un chiocciolone dal guscio. Riesce difficile persuadersi che il pittore delicato e ampio di alcuni affreschi di San Daniele sia lo stesso che nel 1519 dipingeva il meschino e volgare quadrone di Venezia. E una simile impressione di sorpresa si prova davanti allo sbilenco *San Giovanni Battista* del Museo Civico di Udine (fig. 412), e ai due macchinosi *Santi Pietro e Giuseppe* (figg. 413-414), dipinti grossamente, con larghezza superficiale di pittore abituato alla pratica dell'affresco.

La sola opera tarda di Pellegrino paragonabile agli affreschi del miglior periodo di San Daniele è la pala nella chiesa di Santa Maria dei Battuti, in Cividale, finita nel 1528 (fig. 415), e ora composta in un trittico che al centro ha la Madonna con le quattro Sante Vergini di Aquileia: Tecla, Eufemia, Erasma e Dorotea; a pie' del trono, un angioletto suonatore e due Santi: Giovanni Battista e Donato; negli sportelli i Santi Sebastiano e Michele. Ma l'opera era più vasta, come indicano due angioletti staccati da essa e appesi alla parete della chiesa.

Pur costruendo a fatica l'interno della cappella che ospita la Vergine, e il trono a base cilindrica altissima sopra gradi marmorei, e continuando a valersi di grevi ombre per ottenere il risalto dei muscoli, mentre già nell'affresco celava, dietro la morbidezza velata delle carni, i risalti ossei e muscolari, Pellegrino, a Cividale, ci si presenta con una grandiosità e un effetto di movimento pienamente cinquecenteschi. Nel colore, due toni si contrappongono: il tono freddo della veste lillacea e del velo biancargento della Madonna, il tono caldo delle quattro immagini di Santi, le cui vesti ripetono note di verde aureo e d'arancione. San Donato, salda e quadra figura, eretta sul piedistallo del camice ricadente sui piedi e a terra in un curioso modo,

Fig. 412 — Museo Civico di Udine.
Martino da Udine: *San Giovanni Battista.*

Fig. 413 — Museo Civico di Udine.
Martino da Udine: *San Pietro.*

Fig. 414 — Museo Civico di Udine.
Martino da Udine: *San Giuseppe*.

particolare a Pellegrino, ha l'ampiezza e la monumentale impostatura del Santo Diacono citato, di fianco a una nicchia nella parete divisoria tra il coro e la chiesa di S. Antonio a San Daniele; la Santa a destra della Vergine, nel fondo, con un ramoscello tra le dita, è copiata, anche nella posa, da una delle tre sorelle del Palma, mentre San Sebastiano, con gli occhi arrossati in un

Fig. 415 — Chiesa di Santa Maria dei Battuti, in Cividale.
Martino da Udine: Trittico.

velo di lacrime, e il cielo nel fondo, a fiotti di bianche nubi oblique, sono spunti chiarissimi dal Romanino. È questa, nonostante l'invincibile legnosità del nudo e pesantezza d'ombra, la parte più bella del quadro, con quell'impeto della luce che sferza le spalle nude del Santo, e par trascini le nuvole giù per il campo azzurro del cielo e strappi il Martire dal cupo tronco d'albero.

Più che in ogni altro quadro appare qui l'ecclettismo del Maestro udinese, che pur costruendo nudi schematici e duri e grosse ali di pietra, imita le forme del vecchio Palma, del

Fig. 416 — Chiesa di Sant'Antonio, a San Daniele nel Friuli.
Martino da Udine: *Lavanda de' piedi.*

Fig. 417 — Chiesa di Sant'Antonio, a San Daniele nel Friuli.
Martino da Udine: *Discesa al Limbo.*

Romanino, del Pordenone, e si getta a capofitto nel barocchismo, con gli effetti di movimento capricciosi e violenti.[1]

Questa pala, e le pitture citate della chiesa di Sant'Antonio, sono le maggiori manifestazioni della personalità di Pellegrino, la cui arte mediocre, talvolta diviene meschina, talvolta, desta da qualche grande esempio, rasenta l'abilità tecnica e l'afflato grandioso del Pordenone. Essa decade nel più arido e stucchevole manierismo con gli ultimi affreschi di San Daniele, a fatica riconoscibili come opera sua, e non piuttosto di qualche seguace di Gian Antonio, che ne ripeta con facile e superficialissima imitazione, vuotandoli d'ogni impeto fantastico, i danzanti ritmi lineari delle ultime opere. Nella *Lavanda de' piedi* (fig. 416) le teste ridiventan piccine, come di tartaruga, per meglio confondersi coi gusci dei manti e accompagnare il movimento serpentino dei drappi ovunque sciorinati e snodati; e tutte le immagini scivolano come sopra un piano in pendìo; nella *Discesa al Limbo* (fig. 417), la frenesia di rapidità nel passo contrasta con la debolezza vacillante delle figure; nella *Crocefissione*, a uno schema antiquato, s'innesta una ricerca di movimento spinta all'esagerazione estrema, di là da ogni limite logico. Fra un ostinato spirito arcaistico e uno squilibrato barocchismo di maniera, esita, in questi esempi tardi della sua vita, il Maestro, che con gli affreschi del periodo medio a San Daniele si era fatto largo tra i Pittori del Cinquecento friulano.

---

[1] Alle opere qui indicate, ne aggiungiamo una a tutti ignota: Curzola, chiesa della Concezione: frammento di trittico, con figure in due ordini: i *Santi Cristoforo e Rocco* nello spazio maggiore, una *Donna in ascolto d'un sacerdote leggente* nell'altro minore di sopra.

GIAN ANTONIO DA PORDENONE.

Notizie.

1483 — Giovanni Antonio nasce in Pordenone da Angelo de Lodesanis, agiato mastro muratore lombardo, e da Maddalena, d'ignoto casato. Il De Lodesanis apparteneva probabilmente alla famiglia De' Sacchi, donde il nome di Sacchiense o De Sachis, col quale G. Antonio compare nei documenti e firma talora le proprie opere. Dal luogo d'origine del padre, Villa Corticelle in quel di Brescia, il pittore trasse il soprannome di Curticello. Licinio fu chiamato, sembra per errore, del Vasari, che provocò in tal modo la confusione con la famiglia dei Licinii.

Quanto all'altro nome di Regillo, si può dire solo che non appare mai nei documenti contemporanei al pittore, mentre si trova indicato come nome di famiglia del primogenito Curio e dei figli di questi, e del pittore stesso, in documenti molto posteriori alla morte di lui.

1504, maggio 19 — Il Podestà di Pordenone condanna ad ammenda un certo De Marostica per aver schiaffeggiato G. Antonio.

1504, ottobre 1 — In Pordenone, nella chiesa di S. Francesco, si stipulano i patti nuziali tra il pittore e Anastasia di M. Stefano di Giamosa (Belluno).

1506 — G. Antonio firma un affresco nella parrocchiale di Valeriano (L. Venturi, *L'Arte*, XI, 1908, pag. 457). È questa la più antica opera conservata.

1508 — Un Giovanni Antonio era garzone di Pellegrino da Udine, che allora dipingeva per gli Estensi a Ferrara.

Al Campori questo documento parve la prova dell'alunnato del Pordenone presso quel pittore; l'Hadeln, pur am-

mettendo le relazioni, taciute dal Vasari, con Pellegrino, non ritiene che il documento si riferisca al nostro, il quale già nel contratto di nozze del 1504 è chiamato « Magister ».

1513, aprile 4 — Elisabetta de' Quagliati, seconda moglie del pittore, fa donazione al marito dei proprî beni.

1514, giugno 5 — Ricevuta di duc. 12 come acconto dell'opera « che lui fa » nella chiesa di Santa Maria di Spilimbergo.

1514, settembre 10 — Il Pordenone s'impegna con i camerari della chiesa di Sant'Odorico in Villanova a dipingere la volta della chiesa suddetta per ducati 48.

1514, dicembre 15, Pordenone — M. G. Francesco, detto Cargnelutto di Tiezzo, stende il suo testamento, ordinando agli eredi di far dipingere una pala del prezzo di 30-50 ducati per l'altare della Madre di Misericordia nella chiesa di San Marco di Pordenone. Ai lati della Vergine dovranno esser figurati devoti coi Santi Giuseppe e Cristoforo.

1514 — Firma un'*Immagine della Vergine* nella chiesa ora distrutta di Sant'Antonio in Conegliano (Maniago).

1515, maggio 8 — Il pittore si obbliga a dipingere per l'anno seguente la pala della Madonna di Misericordia al prezzo di 47 ducati.

1516, giugno 3 — Contratto per le pitture nella chiesa di San Lorenzo in Rorai Grande entro il termine dell'estate 1517. Si indicano i soggetti: nella volta della Cappella, l'Assunzione, i quattro evangelisti e i quattro dottori; nel fondo, quattro fatti della vita di Cristo, ecc. Le pitture della volta si conservano ancora. Le altre perdute erano state ultimate, secondo il Vasari, da Marcello Fogolino di Vicenza.

1516, settembre 8 — Il Comune di Udine paga al pittore 12 ducati d'oro per l'*Immagine della Vergine,* sotto la loggia del Comune. Quest'affresco fu distaccato dal muro nel 1642

per l'apertura della loggia; si conserva oggi nell'Accademia di Udine.

1517-33 — Ricevute di pagamenti per le pitture di San Pietro in Treviso.

1518, gennaio 26 — Il Pordenone è eletto terzo estimatore per l'ancona dipinta da Giovanni fu Martino da Udine nella chiesa delle Grazie di quella città.

1520, giugno 11 — Patti coi signori di Torre e col Comune per la consegna della pala della parrocchiale. La pala di Torre, detta « intatta » dal Maniago, è oggi assai rovinata (Degani, *I tristi casi di uno fra i migliori dipinti del Pordenone,* in *Arte e Storia,* XII, 1893, pag. 179).

1520 — In quest'anno Tullio de' Tinghi venne nel Friuli e vi si fece cittadino: è perciò questo un termine *post quem* per la decorazione (figure mitologiche, gigantomachia) della casa dei Tinghi, poi dei Bianconi. Pochi frammenti di quella decorazione si conservano (Incisioni in Bartsch, XVII, 20-23).

1520, agosto 2 — Contratto con i massari del Duomo di Cremona per la pittura dei tre ultimi arconi a seguito di quelli già dipinti dal Romanino, e per l'interno della parete d'ingresso. Si indicano i soggetti da rappresentare e si aggiunge che le pitture dovranno essere eseguite con nobiltà pari a quelle « in lo Palazzo dello Magnifico Messer Pans de Ceresana in Mantua ». Il pittore si obbliga ad eseguire l'incarico, previa approvazione di una prima pittura di saggio (primo arcone) e dei cartoni. Il testo del contratto ci assicura così dell'autenticità delle pitture di Mantova, celebrate dal Vasari.

1520, ottobre 9 — Essendo stata approvata la pittura del primo arcone, se ne dà al pittore il pagamento, autorizzandolo a procedere nell'opera sua.

1520 — G. Antonio firma l'*Epifania* nel Duomo di Treviso.

1520 — Data letta dal Ridolfi sulla decorazione di una casa in Conegliano.

1521, agosto 27 — G. Antonio lavora agli affreschi del duomo di Cremona.

1522, febbraio 24 — Contratto per la pittura di un gonfalone per la chiesa di Valle.

1522, aprile 14 — Pagamento parziale per la pala dei Santi Giacomo e Filippo di Strada, presso San Martino di Valvasone.

1522, dicembre 30 — Si pagano al pittore L. 150 imperiali per la *Deposizione* dipinta nel Duomo di Cremona, a sinistra dell'ingresso.

1524, maggio 28-luglio 10 — Nota di spese per le portelle dell'organo di Santa Maria di Spilimbergo. (Esterno: *Assunzione.* Interno: *Caduta di Simon Mago, Conversione di S. Paolo.* Cantoria: *Fatti della vita della Vergine e di Cristo*).

1524, settembre 8 — Deliberazione del Capitolo di Cividale, di allogare al Pordenone la pittura sulla volta della Cappella maggiore della chiesa Collegiata (opera che, pare, non fu mai eseguita).

1524, ottobre 1 — Il Pordenone s'impegna a dipingere, per 45 ducati, la facciata della chiesa di Santa Maria di Valeriano.

1524 — Spese per la pittura dei leoni di S. Marco sulle porte di Terra di Spilimbergo.

1525, marzo 20 — Testamento di Angelo de Lodesano, che istituisce usufruttuaria di alcuni beni la moglie Maddalena, ed eredi i figliuoli Bartolomeo, Giovanni Antonio e Baldassarre.

1525 — G. Antonio dipinge a fresco un *Sant'Erasmo* e un *San Rocco* in un pilastro del Duomo di Pordenone.

1525, ottobre 13 — Si obbliga con la Fraternita di San Gottardo, San Sebastiano e San Rocco, a dipingere una pala con le immagini dei tre Santi titolari della Confraternita e le relative storie nella predella, entro il prossimo 4 maggio, per il prezzo di 70 ducati. L'Hadeln ritiene frammento di tale predella (e con lui il Fiocco), la tavoletta dell'Accademia Carrara di Bergamo, segnata col n. 196 e recante la data del marzo 1534. Attribuita a B. Licinio da C. Ricci, e, in genere, a « Scuola del Pordenone ».

1526, aprile 4 — Sebastiano Mantica si fa fideiussore al pittore per 300 ducati, prezzo pattuito per la pala della chiesa di Varmo.

1526, aprile 5 — Contratto coi nobili consorti di Varmo e del Comune per la pittura della suddetta pala dell'altar maggiore nella chiesa di San Lorenzo in Villa di Varmo (È la pala ancora *in situ*, raffigurante la *Vergine coi Santi Lorenzo, Giacomo, Michele, Antonio*). Vi si conviene che G. Antonio debba provvedere anche alla cornice scolpita a colonne scanalate con basi quadrangolari.

1526 — Firma una *Fuga in Egitto* sulla facciata di un'antica Confraternita a Blessano (data letta dal Maniago).

1527, gennaio 6 — Secondo testamento di Angelo de Lodesanis, che ordina al figlio di dipingere una pala per la chiesa della SS.ma Trinità presso Pordenone, con la Trinità al centro, fiancheggiata dai Santi Bartolomeo e Giacomo (Non si ha notizia che questa pala sia stata eseguita).

1527, febbraio 26 — Contratto per le pitture nella cappella maggiore della chiesa di San Rocco.

1527, marzo 21 — Ricevuta di pagamento per pitture in San Rocco di Venezia.

1527, marzo 30 — Il Consiglio della città delibera di allocare al Pordenone, per 31 ducati, la cantoria dell'organo del Duomo

di Udine, dopo aver discusso se si debba invece attendere Pellegrino da San Daniele, il quale, trattenuto nel proprio paese dalle nevi e dalle piogge, ha chiesto una dilazione. Pellegrino ha già dipinto gli sportelli dell'organo.

1527, giugno 3 — La Confraternita di San Gottardo (Pordenone) alloga al M. Antonio Bragadino di Venezia la doratura della cornice della pala eseguita da Giacomo Quirini su disegno di Giovanni Antonio.

1527, ultimo di giugno — G. Antonio riceve, dal camerario della Confraternita di Santa Maria di Valeriano, un acconto per la pittura « fatta su lo altar de sopra » (*Natività di Cristo*).

1527, ottobre 28 — Il pittore accetta l'incarico di dipingere, nella cantoria suddetta, quelle storie di Santi che piacessero ai signori canonici. Furono poi scelti i fatti dei Santi Ermagora e Fortunato.

1528, gennaio 5 — Si assegnano al pittore 40 ducati per aver dipinto la cantoria dell'organo nel Duomo di Udine.

1528, gennaio 10, Udine — I camerarî della chiesa di San Floriano di Ponalis nominano un procuratore nella lite (della quale s'ignora la causa) che hanno con G. Antonio.

1529, febbraio 15 — Contratto per le pitture di Santa Maria di Campagna in Piacenza.

1529, marzo 21 — Ricevuta del pagamento totale delle pitture di San Rocco (Restano i putti ai lati dell'altar maggiore e uno sportello del « Grand.º Armario » coi Santi Martino e Cristoforo).

1530, novembre 5 — G. Antonio riceve, a mezzo di suo fratello Baldassarre, il compenso per la pala di Varmo.

1530 — Esegue la pala di San Giovanni di Rialto, in concorrenza con Tiziano (Il Maniago dà questa data citando la *Vita di Tiziano* del Vasari).

1531, marzo 11 — Convenzione coi rettori della chiesa di Santa Maria di Campagna in Piacenza per il compimento delle pitture in detta chiesa. Al momento della convenzione, il pittore aveva eseguito parte del ciborio e, dovendo assentarsi per qualche tempo, s'impegnava a tornare nel termine di quattro mesi. Il Vasari asserisce che queste pitture furono finite da Bernardo da Vercelli.

1531, aprile 23 — Si aggrega alla Confraternita di Santo Spirito in Saxia a Roma, insieme col fratello, la madre, i figli, i predefunti più prossimi.

1531, dopo il 31 luglio — Il Capo del Consiglio dei Dieci scrive al Governatore di Piacenza, pregandolo di voler attendere, per le pitture in quella città, che il Pordenone abbia compiuto l'opera sua nella sala del Gran Consiglio.

1532 — Termine *post quem* degli affreschi del chiostro di Santo Stefano a Venezia, giacchè in quell'anno fu riedificato un lato del chiostro stesso.

1532 — Data della pala di San Lorenzo Giustiniani (Dai documenti relativi a una lite sostenuta dal Pordenone, pubblicati dal Ludwig, risulta che nel 1532 il pittore eseguì una pala per i fratelli Turchini, canonici di Santa Maria dell'Orto; per non esservi altra pala di tale provenienza all'infuori di quella di San Lorenzo Giustiniani, e per essere, questo Santo, patrono dei Turchini, sembra al Ludwig indubbio doversi la data in parola riferire appunto alla nota pala dell'Accademia di Venezia).

1533, aprile 1 — Terzo matrimonio di G. Antonio, con Elisabetta Frescolino da Pordenone.

1533, ottobre 16 — Inizio della lite col fratello Baldassarre per la divisione del patrimonio.

1533 — Data apposta al fresco sulla porta di Conegliano che conduce a Ceneda (Maniago).

1534, gennaio 2 — Baldassarre denuncia il fratello G. Antonio, per aver questi asportato dalla dimora comune alcuni valori di comune proprietà.

1534, gennaio 9 — Baldassarre denunzia al Podestà di Pordenone il fratello G. A., per avergli questi teso un agguato con evidente intenzione fratricida.

1534, gennaio 17 — Un arbitro dirime la questione fra i due fratelli, effettuando la divisione dei beni.

1534, gennaio 23 — Deposizione d'un teste per l'omicidio di Pasqualino Vissa, avvenuto nell'imboscata ordita contro Baldassarre.

1534, aprile 25 — Mandato di comparizione agl'imputati del processo iniziato per la denuncia di Baldassarre del 9 gennaio.

1534, giugno 19 — Contratto di nozze fra Graziosa, figlia di G. A., e il pittore Pomponio Amalteo di San Vito. G. Antonio assegna alla figliuola 300 ducati di dote.

1534, agosto 10 — Il pittore versa la dote della figlia Graziosa.

1535, gennaio 22, S. Daniele — Riceve un acconto sul suo avere per la pala della SS.ma Trinità nel Duomo di San Daniele. È testimonio Pellegrino da San Daniele.

1535, marzo 15 — Offerta dei devoti di Pordenone per far compiere la pala di San Marco, iniziata da Gian Antonio nel 1533.

1535, marzo 25 — G. Antonio si obbliga verso i Consorti di Valvasone a dipingere le portelle dell'organo della chiesa parrocchiale per ducati 130 (Ioppi afferma che quest'opera non fu eseguita).

1535, aprile 24 — Giovanni Zapoeski, re d'Ungheria, conferisce dignità nobiliare a G. Antonio e ai suoi eredi per gl'in-

signi meriti di lui, resi noti dal protonotario Girolamo Rorario da Pordenone, Nunzio Apostolico della Corte d'Ungheria. L'arma del Pordenone (aquila bicipite), in seguito a questo privilegio fu adottata dalla famiglia Regilla, discendente da Curio Regillo, primogenito del pittore.

1535, maggio 14 — G. Antonio riceve un acconto per la pala di San Marco, alla quale sta lavorando.

1536, luglio 3 — I Capi del Consiglio di Venezia ordinano il pagamento di 10 ducati in favore del Pordenone. Non si sa precisamente per quale opera.

1536, dicembre 31 — I Rettori di Santa Maria in Campagna designano un procuratore per le questioni sorte col pittore.

1537 — Data approssimativa della pala degli Angeli di Murano (*Annunziata*), eseguita in sostituzione di quella di Tiziano, troppo costosa.

1538, settembre 16 — Ercole II, Duca di Ferrara, scrive al Tebaldi, suo residente in Venezia, di invitare il Pordenone ad andar a Ferrara con la maggior sollecitudine possibile.

1538, settembre 18 — Il Tebaldi assicura l'immediata partenza del pittore per Ferrara.

1538, settembre 18-ottobre 5 — Il Tebaldi avverte il Duca di ritardi frapposti dal Pordenone alla partenza.

1538, novembre 22 — Vengono assegnati, dal Consiglio dei Dieci, 50 ducati in anticipo dei 200 dovuti al pittore per l'opera sua nella sala del Maggior Consiglio.

1538, dicembre 12 — Il Duca rinnova al Tebaldi premure per avere il Pordenone a Ferrara (Il pittore stava eseguendo cartoni per arazzi con episodi dell'*Odissea*, destinati agli Estensi: opera rimasta incompiuta per la morte dell'artista, e della quale il Ridolfi ci ha lasciato la descrizione).

1539, gennaio 12-13 — Muore a Ferrara, all'Albergo dell'Angelo, con sospetto di veleno. La data, contrastante con quella del 40 segnata dal Vasari, trova conferma nel Registro dei defunti, nell'Archivio di San Francesco a Ferrara, che nota: « depintore da Porto de non, sepolto in San Polo die 14 Januaris » (Campori). Il sospetto di veleno fu avvalorato dal Vasari, che passò per Ferrara un anno dopo la morte del Pordenone, e soprattutto dallo zio di Pomponio, Marc'Antonio Amalteo, che ne pianse la morte in un'elegia latina, scagliando maledizioni all'ignoto assassino.

1539, gennaio 24 — Il Tebaldi comunica, da Venezia, al Duca, di aver consegnato alla vedova 50 scudi d'oro, secondo gli ordini ricevuti.

1539 — Il Tebaldi ascrive a proprio credito la suddetta somma data alla vedova del pittore: « qual morse in Ferrara ne l'hostaria de l'Angello dove l'Excell.tia soa lo faceva stare et lavorava de cose de Prospettiva ».

L'Opera. [1]

Nulla si sa delle fonti prime dell'arte di Gian Antonio da Pordenone, compreso dal Vasari tra i seguaci di Giorgio da

---

[1] Bibliografia su Gian Antonio da Pordenone:

Baldinucci, *Giovanni Antonio Regillo detto Licinio da Pordenone ed altri pittori del Friuli* III; Maniago, *Storia delle Belle Arti Friulane*, Udine, 1823, pag. 54; Vittorelli, *Guida di Possagno*, 1853, pag. 76; Garilli (Raffaele), *Pordenone e Lomazzo in Piacenza*, 1861; Campori, in *Atti Dep. St. Pat. di Modena e Parma*, 1865, ser. I, vol. III, pag. 271; Campori, *Il Pordenone a Ferrara*, Modena, 1866; Zanotto, *Pinacoteca dell'Accademia Veneta*, Venezia, 1867; Zaist, *Notizie storiche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi*, Cremona, 1774, vol. I, pag. 126; Crowe e Cavalcaselle, ed. Borenius, 1876, vol. VI, pag. 344; Campori, in *Atti della Dep. di St. Patria di Modena*, vol. VIII, 1876; Vasari, *Vite*, ed. Milanesi, Firenze, 1878-85, vol. V, pag. 103; Ostermann, *I dipinti del Pordenone a Valeriano*, in *Arte e Storia*, vol. VII, 1888, pag. 47; Ioppi, *Contributo terzo alla Storia dell'Arte in Friuli*, in *Miscell. della R. Dep. di Storia Veneta*, vol. XII, 1892, pag. 29; Degani (E.), *I tristi casi di uno fra i migliori dipinti del Pordenone*, in *Arte e Storia*, vol. XII, 1893, pag. 179 (Pala di Torre); Morelli, *Della pittura italiana*, Milano, 1897, pag. 308; Corna, *S. Maria di Campagna*, 1901; Venturi (L.), in *L'Arte*, vol. XI, pag. 457; Molmenti, *Il Pordenone*, in *L'Arte*, 1902, p. 44; Ridolfi, ed. Hadeln, 1914, pag. 112-132; Salmi, in *L'Arte*, 1919, pag. 180 (Pala di Terlizzi

Castelfranco; ma le sue opere più antiche, nella intonazione scura con vividi risalti di rosso, nei drappeggi angolari, nei tipi marcati e lignei, lo mostrano affine a Pellegrino da San Daniele, con una sua personalità ben presto spiccata e forte. La prima di esse, firmata e datata 1506, nella chiesa di Santo Stefano in Valeriano, presenta il Pordenone con le limitazioni di un piccolo ritardatario quattrocentista, che fa grosse le teste a cincinni di stoppa, duri

Fig. 418 — San Salvatore, a Collalto.
Pordenone: Affresco della *Resurrezione di Lazzaro*
(Fot. per cortesia del dott. Coletti).

i movimenti delle immagini tagliate come entro ceppi dalla scure di un montanaro. Delle tre immagini, racchiuse da archi, rimane soltanto il *San Michele* nella nicchia mediana, lungo l'asse del vaso di fiori che adorna una lunetta sull'architrave, nota di bianco

in Puglia); CAMPBEL DOGSON, *Marcus Curtius. A. Woodcut after Pordenone*, in *Burlington Mag.*, XXXVII, 1920, pag. 61; FIOCCO, *Pordenone ignoto*, in *Bollettino d'Arte*, N. S., 1921-2, pag. 193; HADELN, *A drawing after an important lost work by Pordenone*, in *Burlington Mag.*, XLIV, 1924, pag. 149; GAMBA, *Nuove attribuzioni di ritratti*, in *Bollettino d'Arte*, 1924-25, pag. 198; FROELICH-BUM, *Beiträge zum Werke des G. A. Pordenone*, in *Münchener Jahrb.*, N. F., II, 1925, pag. 68; PETTORELLI (ARTURO), *Il Pordenone nella Cattedrale di Cremona*, in *Cronache d'Arte*, II, 1925, pag. 157-65; LONGHI, *Precisioni*, in *Vita Artistica*, gennaio 1927; LUDWIG, *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei*, in *K. Pr. Ksts*, XXVI, Beiheft, pag. 126.

purissimo, in un'architettura tinta con gusto campagnolo di tutti i colori, dal rosso al verde, come di legno dipinto.

Negli affreschi di San Salvatore a Collalto (figg. 418-419),

Fig. 419 — San Salvatore, a Collalto. Pordenone: *Fuga in Egitto.* (Fot. per cortesia del dott. Coletti).

ora perduti, la composizione era antiquata, le forme chiaramente montagnesche, ma la personalità del Pordenone si affermava nei tipi e nella gamma di colore violenta e grave. L'espressione del movimento, che è tra gli aspetti più proprii all'arte del

focoso pittore, era appena accennata nel maggior affresco della serie, la *Resurrezione di Lazzaro*, dove la folla indifferente, allineata con la preoccupazione di mantener le teste a uno stesso livello, lasciava che tutta la potenza del dramma si accentrasse nella testa esterrefatta di Maddalena, e in quella di Lazzaro, malata, carica di dolore. Cristo, più addietro, faceva scaturire il dramma, senza parteciparvi, dalla tranquilla maestà del gesto. Così, in un'altra composizione, il *Giudizio universale*, il Friulano si studiava, con la rude grandezza delle immagini, di mettersi all'unisono con l'arte cinquecentesca.

La data del 1511 è segnata sul basamento del trono, nella pala d'altare, sola rimasta di questo giovanile ciclo di opere pordenoniane (fig. 420). Sebbene essa abbia molto sofferto, anche di ridipinture, ci mostra la derivazione vicentino-cimesca del Friulano, simile a quella di Pellegrino da San Daniele, ma con forme più ampie, arrotondate e solide. Netto e marcato è il contorno delle figure, come tornite in lucido legno variopinto, in pose rigide, tranne quella del Bimbo sgambettante e dell'armoniosa Santa Caterina. Le immagini, che poi prenderanno forza, talora brutale, sono qui giovanilmente gentili.

Ancora prossimo alle forme di Pellegrino si presenta il pittore con lo scenario complicato a sorpresa della pala di Susegana (fig. 421), ove le carni della Vergine e dei Santi son tirate di stucco, e il villico San Pietro, di tipo cimesco incrudito e segaligno, ha la struttura angolosa e la rigidezza di piolo dei Santi che popolano le pale di Martino da Udine. Anche il ricordo di Giambattista Cima, nel fondo di cielo aperto fra le rovine e nella testa di San Giovanni, sembra giungere traverso gli esempi di Pellegrino nel Duomo di Udine; e il tono monocromo giallo bruno delle carni, con ombre nericce, è tipicamente friulano. Sicchè in tutta la pala il pittore ci apparirebbe nelle forme di un Pellegrino ingrandito e ardimentoso, che gode ad appesantir il gesto risoluto di San Pietro, portinaio del Cielo, e a complicar la macchina scenografica dell'architettura, se non ci si presentasse d'un tratto, in un particolare del quadro, l'angioletto

intento ad accordare il liuto (fig. 422), il Pordenone giorgionesco, signore del pennello. Il colore osseo delle altre figure ocme per miracolo s'ammorbidisce in un fluido biondo vapo-

Fig. 420 — San Salvatore, a Collalto (già).
Pordenone: Pala d'altare.

roso, che tutta avvolge la bella soave figurina, dalle chiome pallide al biondo miele della veste, alle carni tenere e soffici come polpa di frutto. E l'ala argentea del manto che palpita attorno le spalle propaga nella penombra dorata l'onda melodica della posa piena di slancio e d'abbandono.

Questa meravigliosa creazione, dove il ruvido pittore del *San Pietro* cimesco ci appare trasfigurato dagli esemplari vene-

Fig. 421 — Chiesa di Susegana. Pordenone: Pala d'altare.

ziani, veemente e carezzevole a un tempo, ci ha aiutati a comprendere un capolavoro della giovinezza di Gian Antonio, di-

pinto certo circa il 1514, la *Deposizione* del Museo di Feltre (fig. 423), ascritta a Lorenzo Luzzo, del quale non ha le vitree luci, la gamma a base di viola e d'argento, lo sfumato colore.

Fig. 422 — Chiesa di Susegana. Particolare della pala suddetta.

Nè mai il Morto avrebbe saputo creare un nudo statuario come quello del Cristo sorretto da Maddalena, nè costruire la testa leonina dell'ultimo vecchio in alto a destra, nell'ombra, dipinta con larghezza degna di Tiziano. L'aggruppamento è ancora un

po' faticato, in quell'arcaico parallelismo di linee appena mosse da pochi accenni di profondità, mediante la nicchia formata alla Vergine dalle Marie e dall'Apostolo Giovanni e mediante la trasversa del greve tronco di Cristo, che accentra in sè tutto il peso della composizione. Il vecchio curvo tra i due gruppi, della Vergine e del Cristo, è il tipico Dottore della Chiesa ripetuto dal Friulano negli affreschi di Rorai Grande e di Treviso;

Fig. 423 — Museo Civico di Feltre. Pordenone: *La Deposizione.*

i verdi muschio luminosi, i verdi fulvi, di foglia imporporata dall'autunno, i rossi intensi, sanguigni, il tono biondo delle carni, soffici e vaporose come quelle dell'angioletto di Susegana, sono altre tipiche note dell'arte di Gian Antonio, qui estese al quadro intero. Ma soprattutto il Cristo, scavato nel macigno dei monti friulani, e i tre armigeri che chiudono il gruppo a siepe, lampeggiando, riflettono una grandezza non più superata dal Maestro, e degna dello stesso Giorgione. Chiuso nell'elmo sferzato di luce a rapidissimi tocchi, il profilo dell'armigero dietro le Marie si disegna assorto e sfingeo come un

profilo leonardesco, mentre il volto di un altro, in esatta frontalità (fig. 424), si dilata soffice, nel suo caldo pallore di cera bionda, tra i lampi dell'elmo e della gorgiera. Il genio pittorico del Pordenone tocca il suo vertice, plasmando il tessuto delle carni con una pennellata sciolta e placida, larga e leggiera, per vibrar

Fig. 424 — Museo Civico di Feltre.
Particolare del quadro suddetto.

d'un tratto con impeto superiore a quello del giovane Tiziano sulla convessità dell'elmo.

L'effetto che ne risulta è fantastico, esaltante: contrapposto di leggerezza e di peso, di una luminosità diffusa e velata col subito grondar di stille infocate nell'ombra, guide di luce alla simmetrica posa. Con questo particolare del quadro di Feltre il Pordenone si colloca accanto agli eroi della pittura veneziana,

accanto a Giorgione, da cui si allontana per la composizione della scena a curve riecheggianti, di stile piuttosto lombardo che veneziano. Ma la rapidità sommaria, la forza del tocco, non trovano riscontri neppure nella Venezia del 1514: una stilla di luce e una goccia rappresa sull'elmo di un soldato mettono in rilievo, con meravigliosa concisione, l'asse della figura e della

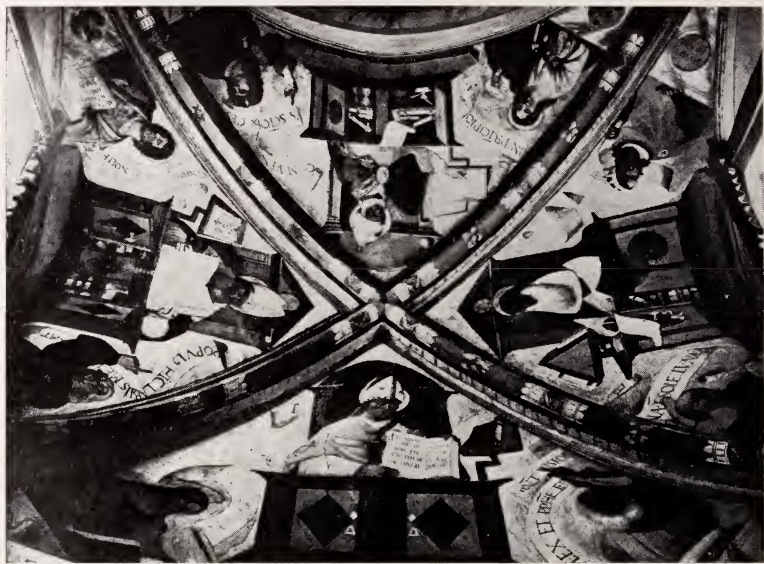



Fig. 425 — Chiesa di Sant'Odorico a Villanova (presso Pordenone).
Pordenone: Volta dell'abside.

scena, divenendo elementi essenziali di un'architettura schematica pur nella sua pittorica levità.

A stento si distingue invece, nella fluidità del colore e nello studio di atteggiamenti e di sguardi sentimentali, un influsso del giorgionismo nelle pitture del coro di Sant'Odorico a Villanova, commesse al Pordenone il 10 settembre del 1514 (figg. 425-426). Lo schema decorativo della volta non si discosta dalla tradizione: tre figure per ogni vela, un Dottore fra un Evangelista e un Profeta: grandi, enormi i Dottori entro le piccole cattedre adorne di marmi maculati alla maniera padovana, e lunghi rotuli

arcaici serpeggianti negli spazi delle vele; appena le pupille stravolte ad esprimere entusiasmo ed estasi, i cincinni carezzati delle chiome giovanili, alcune teste a rilievo ondeggiante, con barbe gonfie di luce, indicano un tentativo di mettersi allo unisono con la Venezia del primo Cinquecento. Il grandioso San Girolamo, in veste bianca e manto violaceo, Sant'Agostino

Fig. 426 — Chiesa di Sant'Odorico, a Villanova (presso Pordenone). Particolare della volta suddetta.

assorto, chiuso in una cerchia di meditazione e di pensiero, il profeta Geremia lanciato in un contrasto impetuoso di luce e tenebre dall'impeto del gesto, annunciano, in quest'opera strettamente vincolata alla tradizione, i caratteri propri del pittore.

Ancor lisce e compatte sono le carni e nitidi i contorni nella bellissima pala d'altare del Duomo di Pordenone (fig. 427): la *Madonna della Misericordia fra i Santi Giuseppe e Rocco.* Penetrato nell'anima dalle profonde armonie di Giorgione, il violento Friulano atteggia con grazia ideale di movenze la verginale immagine, che appena schiude il mantello per accogliervi le

arcaiche figurine e china verso i fedeli il capo con dolcezza solenne, con un'aria squisita di serenità attenta, non commossa,

Fig. 427 — Chiesa Parrocchiale di Pordenone.
Pordenone: Pala d'altare.

mentre sguscia dalle braccia del vecchietto arzillo San Giuseppe, friulano tipo schietto, il Bimbo vivace, biondo rosa, con occhi

pungenti, e San Cristoforo impetuosamente si volge a fissare in volto il Bambino, legandosi d'un tratto, per quel suo moto improvviso, con il movimento delle masse d'ombra e luce nell'affascinante paese. Il vertice fiorito del ramo cui s'appoggia il Santo, investito dai venti, e il tronco stesso della figura, attorto, diventano elementi dello scenario misterioso, dove case, rocce, castelli, praterie vivono un attimo di lotta fra tenebre e luce, tra fiotti d'oro solare e ombre opprimenti notturne. L'impeto che trasporta San Cristoforo, e lo fonde col romantico paese, si smorza come per incanto nel gesto calmo della Vergine, nel purissimo lume del volto, come in un'oasi di pace. Il colore stesso interpreta il meraviglioso passaggio: fluido come la luce nel volto di San Cristoforo, liscio e compatto nel volto della Vergine, tra le più nobili creazioni di bellezza plastica nell'arte del Pordenone.

La figura di San Cristoforo, specchio della focosa immaginazione del Friulano, tanto gli piacque, che la replicò in uno sportello rimasto di grande trittico (fig. 428), sopra uno scenario di paese mutato, ma avvolto da un'atmosfera ugualmente bionda, ugualmente ricca e vaporosa. Un picco dorato s'aguzza sul capo biondo del fanciullo e ne continua la luce, fra cupe siepi d'ombra. A destra s'apron le rupi verso un dorso azzurro di monte e un nido di case azzurro argento, sulla fiamma rosa vivo del cielo. S'incastra fra le rupi lontane il gruppo colossale: le acque mosse dal passo del gigante spumeggiano in una nebbia verdazzurra di fantastica effervescenza, e leggermente si sommovono; una fascia azzurro cupa, cinta al capo di Gesù, sventola dietro il capo del Cananeo come vessillo agitato dal vento. Con questo nastro aggrovigliato serpentino, con i capelli fiammanti di Cristoforo, con la tensione violenta del corpo, il Friulano rende il movimento, l'agitazione, lo sforzo del portatore gigantesco.

L'intonazione del manto è di un rosso oro, di vecchio rame, soffocata, bassa, come quella del verde, scuro nell'ombra, mirabilmente fluido e leggiero allo sfiorar di un raggio di sole; e

Fig. 428 — Raccolta privata, a Roma.
Pordenone: *S. Cristoforo* (frammento di trittico).

tanta levità di velo cromatico nel verde trae risalto dallo spessore corposo dei bianchi, rappresa neve con ombre azzurrine.

Facilmente si passa dal *Cristo deposto* di Feltre al *Cristo trasfigurato* (fig. 429), molto inferiore, già a San Salvatore di Collalto, tanto diverso nelle forme rotondeggianti e fluide dai quattro poderosi Santi laterali, da farci pensare che questi sian stati dipinti molto più tardi. Le tre immagini in vetta alla montagna, infagottate entro grossi panni, rotondeggiano come palloni nell'involucro delle carni grasse e delle stoffe imbottite, ma il Cristo raggia d'interna luce nella veste bianca, nuvola gonfia di sole; e la foga dell'impetuoso Friulano si rispecchia nelle immagini travolte degli Apostoli. E se Pietro spaventato springa calci contro le zolle, cadendo nel grottesco, non raro alle figure del Pordenone, l'Apostolo a sinistra, di scorcio, col volto sollevato, è tutto un volo, una fiamma; e il gesto a spira, tra gli oscillanti riverberi, infonde all'immagine dell'Apostolo Giovanni, alle sottili mani, guizzo di face al vento. Per la prima volta, in questo vacillar di luci e nel ritmo turbinante delle figure, il Pordenone rasenta i caratteri dell'arte lottesca.

A Rorai Grande, nella chiesa di San Lorenzo, il Friulano sembra camminare a ritroso verso il Quattrocento, dipingendo le storie della Vergine entro medaglioni al centro delle vele (fig. 430), chiuse agli angoli dalle immagini dei Dottori della Chiesa e degli Evangelisti: schema faticoso e nulla più di quello di Villanova rispondente alla libertà e alla grandiosità della decorazione cinquecentesca.[1] Guasti e ridipinture hanno ancor diminuito il valore di questa serie d'affreschi, che ben poco rappresenta nella vita del Pordenone. Delle quattro composizioni principali, la *Presentazione al Tempio,* con oblunghe figurine dalle vesti a pieghe rigide, e una scaluccia giocattolo da pittor trecentista, si direbbe opera del Fogolino, mentre nell'*Assunta* si riconoscono i gonfi panneggi e le caratteristiche teste pordenoniane di vegliardi con quei gran cespi di chiome e barbe nivee,

---

[1] Sulle pareti della cappella erano scene della vita di Cristo, forse dipinte dal Fogolino, e ora perdute.

Fig. 429 — Galleria di Brera, a Milano. Pordenone: *Cristo trasfigurato.*

e nella *Fuga in Egitto* (fig. 431), e nello *Sposalizio di Maria* (fig. 432), si nota un primo accostamento del Pordenone all'arte

Fig. 430 — Chiesa di San Lorenzo, a Rorai Grande (presso Pordenone).
Pordenone: Volta dell'abside.

di Girolamo Romanino. Ma più che nei guasti medaglioni, lo spirito dell'arte di Gian Antonio è trasfuso nelle immagini degli

Evangelisti e dei Dottori (figg. 433-434), alcune secche e angolose, ricalcatė sul vecchio stampo friulano, altre quadre e possenti,

Fig. 431 — Chiesa di San Lorenzo, a Rorai Grande (presso Pordenone). Pordenone: *Fuga in Egitto.*

come il calvo San Luca e San Girolamo leonino (fig. 435), con la gran barba a cespo e gli occhi smarriti nella luce, tipo già invec-

chiato nell'arte del Maestro, che lo ripete instancabile. Qui il gorgo del manto aggiunge alla convenzionale figura una nota

Fig. 432 — Chiesa di San Lorenzo, a Rorai Grande (presso Pordenone).
Pordenone: *Sposalizio della Vergine.*

di movimento e di grandiosità, in contrasto coi piccoli libri e il minuscolo crocifisso, che il Santo, sospeso nel vuoto, tien fisso

Fig. 433 — Chiesa di San Lorenzo, a Rorai Grande (presso Pordenone).
Pordenone: Affreschi

Fig. 434 — Chiesa di San Lorenzo, a Rorai Grande (presso Pordenone).
Pordenone: Affreschi.

Fig. 435 — Chiesa di San Lorenzo, a Rorai Grande (presso Pordenone).
Pordenone: *San Girolamo.*

al davanzale, come per farsene puntello. Ma solo nel dipingere le formose Sante dei medaglioncini lungo la cornice, il Pordenone si mette all'unisono coi maggiori giorgioneschi, e soprattutto col Palma, per vigorosa espansione di forme e biondo splendore di carni. Sant'Orsola, fulgida in uno sprazzo di sole, che accentua il fermo rilievo del busto, e fa vibrare il timbro squillante dei colori nella veste e nell'argentea croce dello stendardo, è un magnifico esempio dell'arte giorgionesca di Gian Antonio da Pordenone. Pur mantenendo intatta la solidità gagliarda e la placida fermezza delle forme proprie al Maestro friulano, l'immagine melodiosa si schiera tra le bionde bellezze del Palma, più molli e ceree, e quelle del giovane Vecellio, per l'effetto suntuoso delle vaste zone cromatiche splendenti al sole.

Lo stesso momento di schietto giorgionismo è rappresentato dal gruppo Borghese di *Giuditta con la servente* [1] (fig. 436), volta l'una da tergo, l'altra di fronte, la prima col vasto scudo delle spalle ignude e l'affilato volto girati dall'ombra verso la luce, china l'altra in un dibattito di barbagli fra tenebre. Il Pordenone ha raggiunta la pienezza della sua forza, e tutta la spiega in quel taglio ovoidale dello scollo come aperto da una sciabolata sul torso possente, e nelle sagome acute del volto che imprimono forza energetica ai morbidi ovali giorgioneschi. Il tocco smagliante e libero completa la bellezza dell'opera, scapricciandosi tra i ricci di una capigliatura tutta fremiti, e sprizzando in rivi argentei dalle forbiciature delle rosse maniche e della veste verde cupa, per distendersi compatto e niveo sulle grandi pieghe del panno tenuto dalla servente, di morbidezza così scintillante e densa, da sembrare un preludio a certi brani pittorici di Mattia Preti, saturi di luce e corposi.

A questo prezioso esempio del maggior periodo veneziano del Pordenone dobbiamo aggiungere un quadro della Galleria Giovanelli a Venezia (fig. 437), raffigurante ancora Giuditta, con la spada chiusa nella destra e la sinistra sul fianco, poderosa

---

[1] V. Roberto Longhi, *Precisioni nelle Gallerie italiane*, in *Vita artistica*, anno II.

di forme nella veste di velluto verde a lumi d'oro. Volta di tre quarti allo spettatore, esce con superbo risalto plastico dal fondo tenebroso, nella matronale bellezza delle carni color bruno oro, quasi monocrome, di un tessuto compatto e ricco che rivela subito l'opera del Pordenone. Vicina ai tipi di Tiziano giovane e del

Fig. 436 — Galleria Borghese, a Roma.
Pordenone: *Giuditta con la servente.*

Palma, l'eroina se ne distacca per la virile fermezza dei contorni, la massività del busto corazzato dal rigido velluto verde, la serenità baldanzosa dello sguardo, l'ampiezza scultoria dei lineamenti rilevati d'ombre. Lontana da ogni abbandono giorgionesco è l'immagine gagliarda scesa dai monti friulani, con membra poderose e occhi lampeggianti di fierezza, tipica del Pordenone, in quella

sua posa di baldanza campagnola che riceve l'ultimo tocco dalle triplici righe d'oro sul velluto del corsetto, girate a bandoliera.

Un medesimo criterio coloristico guida il pittore a volger di

Fig. 437 — Galleria Giovanelli, a Venezia. Pordenone: *Giuditta.*

tre quarti il dorso della donna nel quadro Borghese, di tre quarti il petto nel quadro Giovanelli, e ad ampliare lo scollo. Gli occhi oblunghi, l'arcata sopracciliare sottile e netta, la chioma crespa e disfatta dal tocco della luce, persino il verde gemmeo della veste,

e il rosso oro si ripetono nei due quadri, dove il pittore sembra abbia goduto a invertir la posa della figura e a variarne, di conseguenza, l'effetto di luce. Studiato, come per il quadro Borghese, l'effetto luministico dell'acconciatura nel turbante verde che dalle frange goccia stille d'oro freddo sull'oro acceso delle chiome, il Pordenone ripete la testa del gigante coi lineamenti scolpiti in melma verdiccia. Ma nel quadro Giovanelli, le sagome ovoidali dei volti, dello scollo, delle maniche, allacciano, tra le figure dell'eroina e della servente, un ritmo di ondulazioni lento e largo, che preannuncia lo stile dei freschi di Treviso, mentre nel quadro di Venezia la composizione si basa sopra un saldo criterio architettonico, che non consente deviazioni dall'asse verticale, e medita il contrappeso tra l'immagine eretta e la scimitarra chiusa nel pugno dell'eroina come simbolo di giustizia. Soddisfatta la sua passione per il movimento nel comporre il fluido reticolato d'oro della manica, il pittore calcola ogni particolare, persino la continuità esatta tra lo spigolo delle dita ripiegate e il filo sottile della scimitarra, per comporre un'architettura grandiosa e ricca di colore.

* * *

Si rivede la maestosa bellezza delle Sante di Rorai Grande nella *Madonna con Gesù*, dipinta a fresco il 1516 per la loggia del palazzo comunale di Udine (fig. 438), mentre la composizione, chiusa in un largo giro di curve dal manto di Maria e dal nudo ampio del Bimbo, riflette, come in nessun'altra opera giovanile, le qualità del Pordenone maturo. Gesù offre tutto se stesso alla Madre nello sguardo carico d'amore tanto da divenirne languido, morente, e questa gira sul mondo uno sguardo così denso di bontà e di calma da far pensare alla *Madonna della Seggiola* di Raffaello. Probabilmente prima di creare questo *andante maestoso* di linea e di colore, il Pordenone ha conosciuto, forse indirettamente, traverso qualche maestro veronese, un modello dell'Urbinate.

Del resto, lo sviluppo formale e il tipo raffaellesco della *Madonna col Bambino* a Udine si trovano in un affresco (fig. 439),

della chiesa parrocchiale di Alviano (Marche), indubbiamente all'arte romana ispirato, non solo per il ricordo delle Vergini di

Fig. 438 — Palazzo Comunale di Udine. Pordenone: *Madonna con Gesù.*

Raffaello nella bruna immagine entro la nicchia d'ombra del manto, ma ancor più per il valore costruttivo ed energetico dei gesti di San Gregorio e di Sant'Antonio: primo indizio d'im-

pressione da Michelangiolo nel Friulano, che se ne varrà per raggiungere gli effetti di rilievo e di moto essenziali alla sua

Fig. 439 — Chiesa parrocchiale di Alviano (Marche).
Pordenone: *Madonna col Bambino e due Santi.*

arte, senza rinunciare, come Sebastiano michelangiolista, neppure in parte, al tesoro ereditario di Venezia, il colore.

E perciò, se i tipi di un angioletto, di Gesù e della Vergine sono raffaelleschi, e la mano di San Gregorio posata sul libro ha la morbidezza pastosa e disossata delle belle mani prelatizie nei ritratti del Sanzio, l'elemento vitale, che si trasfonde per la prima volta in quest'opera con l'atteggiamento statuario, a contrappesi, del Santo Papa e col gesto contorto e impetuoso del Santo Abate, viene da Michelangelo ispiratore dei colossi di Tiziano maturo e degli atletici rilievi luminosi del Tintoretto. Non è mutato il tipo dei due Santi da quello che si vede ripetuto sino alla stanchezza sulle volte delle chiese friulane decorate dal Pordenone, ma ne è mutato, mediante incroci di membra o torsioni faticose, l'effetto plastico nella luce. E i tre magnifici angioletti, curvi sino allo schianto sui loro strumenti, travolti dall'onda del suono, preparano, con l'effetto dinamico degli sbattimenti di luce a contrapposto, un finale vertiginoso all'armonia larga e pacata del gruppo sacro.

* * *

Nel 1520 il pittore compiva l'*Adorazione de' Magi* sulla parete destra della cappella Malchiostro a Treviso (fig. 440), ampiamente sviluppando il principio di dilatazione delle zone cromatiche su cui è basata la *Giuditta* Borghese, con l'enfasi dei contorni che circoscrivono vesti e figure nei primi piani, soprattutto il mantello straripante del vecchio Re. E sebbene ancora i tipi siano affini a quelli del Palma, il principio giorgionesco, palese nelle roride teste dei consueti vecchioni, qui melodiosamente inscritti entro le scodelle penombrate dei pennacchi, va scomparendo davanti al prepotente affermarsi della personalità del pittore, sempre più volta a ricerche di moto, a violenti ritmi compositivi. Il risalto plastico delle figure sempre più si determina, e accanto all'elemento colore, l'elemento linea acquista importanza nel barocco slancio della composizione. Ancora il Maestro friulano cerca di avvolger le sue folle multicolori nel velo dell'atmosfera, ammorbidendo il forte modellato; ma soprattutto tende all'espressione del movimento e all'intensità dell'effetto. La retorica ha qui il sopravvento sull'abbandono fan-

tastico: una retorica fatta di slanci, di gesti grandiosi, di violenza per la violenza. Scorci audacissimi, costumi variopinti, folle di cavalli e di armati, macchine, come l'Eterno erculeo, diventano il linguaggio colorito e rumoroso dell'atletico Friulano. Il piccolo Bimbo dell'*Adorazione de' Magi*, nel ripetere il movimento a cerchio del Bimbo di Udine, sembra guizzar via dal cuscino; e

Fig. 440 — Cappella Malchiostro, nel Duomo di Treviso.
Pordenone: *Adorazione de' Magi.*
(Fot. Alinari).

una volgare forza montanara scaturisce dai profili taglienti, dal guizzo dei manti serpentini. Nel colore dominano il rosso porfido e i gialli aranciati; nella composizione, un serpeggiar del contorno, un intrecciarsi e snodarsi di linee, tra i corpi fuori di proporzione, ora smisurati, ora stranamente impiccioliti, secondo vuole il ritmo largo e impetuoso.

I drappi stanno spesso a sè, sciorinati, svolazzanti, pomposi, come nella lunetta della *Visitazione*, dove escon dagli argini delle figure, strascichi ondulanti al moto della linea. Il quadro

di Tiziano, sull'altare, apre come una visione di quiete celeste, fra queste rumorose scene del Friulano, culminanti nell'enfasi dell'affresco entro il catino della nicchia, ove *Augusto* e la gonfia *Sibilla* (fig. 441), presi nel vortice sonoro delle stoffe, avanzano incalzati dai roboanti edifici. Solo nel fondo il chiaro di luna che emana dal gruppo di Madonna e Bambino suscita fantasmi

Fig. 441 — Duomo di Treviso. Pordenone: *Augusto e la Sibilla.*

di piramidi e di castelli, in una visione notturna, ultimo richiamo ai paesi romantici del Pordenone giovane.

Ma soprattutto la cupola, forse eseguita più tardi (figg. 442 e 443), rispecchia in un colpo di scena rapido e spettacoloso l'impetuosità del genio di Giovan Antonio da Pordenone. Chiari vi sono i richiami a Michelangelo nella Cappella Sistina e al Correggio nelle cupole di Parma, ma non svanisce per essi la personalità gagliarda e violenta del Friulano, che scaglia nello spazio, come una michelangiolesca figura-bolide, l'Eterno severo, con nodose braccia di contadino, e, a un tempo, prodiga grazie e flessibilità correggesche ai corpi snodati degli angeli e alle chiome

Fig. 442 — Duomo di Treviso. Pordenone: Cupola.

Fig. 443 — Duomo di Treviso.
Pordenone: Un pennacchio della cupola alla cappella Malchiostro.

fiammanti. Nuota l'Eterno, a braccia distese, nel gorgo del cielo, e genera inoltrando il roseo nembo dei putti. E l'occhio segue divertito il labirinto serpentino dei corpi color d'aurora, accavallati; l'incessante annodarsi e snodarsi di spire tra i nudi teneri dei putti e le volute barocche delle stoffe, che schioccano e s'attorcono, come idre furiose, alle membra dell'Eterno. Nuova nell'arte e intensa d'effetto è la distribuzione delle masse nel campo della cupola: il peso del grappolo umano solo da un lato, dall'altro il vuoto atmosferico, che tutto risuona del rombo di quel nugolo roteante in un vortice turbinoso.

* * *

I ritmi lineari veementi delle composizioni di Treviso degenerano in manierismi nella maggior parte degli affreschi eseguiti, con rapidità da pittore di pratica, per il Duomo di Cremona, a continuazione di quelli del Romanino, e già compiuti nel primo campo il 9 ottobre 1520. Le pitture della navata figurano *Cristo trascinato al Calvario* (fig. 444), *Cristo cadente sotto la Croce; Cristo inchiodato alla Croce* (fig. 445), e la *Crocefissione*, in campi, dove le figure ora tessono intrichi sul fondo, aggirandosi in larghe curve fuor di misura, ora sporgono verso la chiesa, con effetti illusionistici, come il *Cristo inchiodato alla Croce*, che esce per metà dalle cornici ed è quasi raggiunto col braccio da un Profeta negli oculi nel pennacchio. Chiude la serie la *Crocefissione* (figg. 446-447), roboante e confusa, con gran moto di cavalloni bianchi e col gesto melodrammatico del comandante che brandisce uno spadone smisurato e sbandiera il braccio a indicar il Cristo. È una maniera paradossale e chiassosa, dove i più triti arcaismi accompagnano barocchi contorcimenti e svolazzi, in un effetto manieristico di potenza e audacia quasi brutale. Sembran dipinti dal Pordenone, quegli affreschi, per bravata, alla svelta, con noncurante disinvoltura.

Ugualmente di maniera è il *Cristo risorto*, a destra della porta, in una elissi di luce. Il tipo è ad evidenza correggesco, ma nella parte inferiore, a furia di effetti illusionistici, di proiezione

Fig. 444 — Duomo di Cremona. Pordenone: *Cristo trascinato al Calvario.*
(Fot. prestata dal Direttore del Museo Civico di Cremona).

Fig. 445 — Duomo di Cremona. Pordenone: *Cristo inchiodato sulla Croce.*
(Fot. prestata dal Direttore del Museo Civico di Cremona).

Fig. 446 — Duomo di Cremona. Pordenone: Particolare della *Crocefissione*.
(Fot. prestata dal Direttore del Museo Civico di Cremona).

Fig. 447 — Duomo di Cremona. Pordenone. Particolare della *Crocefissione*.
(Fot. prestata dal Direttore del Museo Civico di Cremona).

d'ombre di architetture e figure, di scorci complicati, il pittore si avvicina ai manieristi della scuola romana, ai peggiori Giulio Romano. Anche gli atteggiamenti delle macchinose figure si ripetono con noiosa insistenza.

Ma la *Deposizione*, a sinistra della porta d'ingresso, pagata il 30 agosto 1522, riflette la gran forza del Maestro friulano (fig. 448). Egli aduna le figure ampie, maestose, in una delle sue predilette absidi, con catino a musaico e cornici acute irruenti: la nicchia è veduta di scorcio, e così il gruppo, più denso dal lato ove più avanzano e s'appuntano gli angoli della cornice, quasi figure e architettura insieme roteassero in un vortice elittico attorno il corpo di Cristo, che giace sull'orlo del pavimento, a braccia sbarrate, come ancora crocefisso al suolo, e sembra stia per esser trascinato dallo scroscio del sudario, come tronco dalla corrente di un fiume in piena. Anche qui sono enfasi e manierismi; ma la foga del pennello, che accenna in rapidi tocchi ali, stoffe, il pavone variopinto nel musaico dell'abside, e rileva, come da un sepolcreto di Venerdì Santo, la cupa mole del Cristo, riflette tutta l'audacia inventiva della fantasia di Antonio da Pordenone, alimentata dai ricordi della scuola romana. [1]

Dopo un passaggio da Verona si direbbe dipinta la pala della Cattedrale cremonese (fig. 452), tanto è chiara, nella composizione del gruppo sullo sfondo mantegnesco d'alberi, nell'oblungo ovale dei volti, nelle ombre cariche e bituminose, l'affinità con le pitture del Caroto e del Cavazzola. Solo i drappi gonfi, accartocciati e pastosi; la bella mano dell'angelo che trilla al tocco di un raggio di sole nell'ombra cadente sulla mandola; il fogliame tizianesco

---

[1] Si trovano i lineamenti della Maddalena nella *Deposizione*, deformati da un volgarissimo rotondeggiar del segno, nell'immagine di *San Sebastiano* (fig. 449), atttribuita al Vecellio, nella Galleria Harrach a Vienna, e certamente friulana, intermedia fra la pittura di Pellegrino da San Daniele e del Pordenone, anche per il segno grosso e nero dei contorni. Bellissimo, e veramente tizianesco, è il velo di luce dorata che avvolge e affusa l'immagine entro l'aurea penombra del fondo.

Lo sfondo architettonico di nicchia, a impetuose cornici elastiche, richiama la *Deposizione* anche nella pala di Torre (figg. 450-451), presso Pordenone, come il chiaroscuro profondo il quadro d'altare nel Duomo stesso di Cremona. La pala di Torre è molto guasta, e in gran parte ridipinta, ma lascia scorgere ancora, specialmente nell'immagine squadrata del Santo Diacono, una singolare imponenza di masse, e ad un tempo la ricchezza pittorica del Pordenone giorgionesco, che fa splendere la neve dei bianchi nell'apertura lanceolata di una dalmatica di velluto.

forato dall'oro del tramonto; il paese burrascoso, con un pastore che suona il flauto e una capretta che saltella; collegano all'arte

Fig. 448 — Duomo di Cremona. Pordenone: *Deposizione.*
(Fot. Betri).

di Venezia la grande pala, ove è tutta la montana energia del Pordenone nel divoto in ginocchio e nel rigido San Donnino;

Fig. 449 — Collezione Harrach, a Vienna.
Pordenone: *San Sebastiano.*
(Fot. Wolfrum).

tutta la sua foga di movimento nella posa sgangherata che storce e deforma un piede di Gesù e nell'impeto dell'angelo,

Fig. 450 — Chiesa di Torre (presso Pordenone).
Pordenone: Pala.

tutto piegato sulla viola, capelli al vento, grandi occhi sbarrati. L'iride larga nella rotondità dell'orbita e il tipo cavazzoliano delle figure sono note inconsuete all'arte del Maestro, che si

Fig. 451 — Particolare della pala suddetta.

rispecchia invece nella composizione a correggesca ghirlanda e negli strappi d'ombra e luce, preludi al regno del barocco.

Fig. 452 — Cattedrale di Cremona. Pordenone: Pala d'altare.
(Fot. Alinari).

L'opulenza palmesca dell'immagine di Maddalena, coi lineamenti larghi e tumidi, si ritrova nella figura meno guasta dell'affresco dipinto ai lati di un'antica Madonna in una cappella

di Conegliano, ora distrutta (figg. 453-454), brano di colore magnifico nella tonalità delle carni di un biondo di messe matura, tra il giallo della veste e delle chiome flave. La formosità di questa Santa si rispecchia nella *Danae* del Museo di Rovigo (fig. 455), minuscolo quadro che appar grande per lo sviluppo ampio della figura modellata dalla luce in larghi piani sintetici, tra il baglior di sole di una gonna gialla, tesa sulle ginocchia, e la penombra abbagliata di un corsetto rosso viola. Poche opere del Pordenone, che non appartengano al periodo degli affreschi di Cortemaggiore, o agli anni successivi, sono concepite con sì rapida sintesi di forma e di colore come questa opulenta figura col grembo sfaccettato, le pieghe della manica solide e corpose, entro uno scenario chiuso da linee orizzontali e verticali di suolo, di mare, di alberi, schematico e semplice, ma invaso da un fiotto idealmente leggiero e vaporoso di erbe molli e bionde che portan lontano, verso il cupo azzurro del mare, in note più tenere, il giallo vibrante della gonna, giallo di ranuncolo dorato dal sole.

* * *

Tra le opere che meglio rappresentano le qualità proprie del Pordenone maturo, uscito dalla tradizione giorgionesca, son gli sportelli d'organo del Duomo di Spilimbergo, per violenza di ritmi compositivi e per ardimenti scenografici (1524). L'obliqua della Vergine ascendente, i gruppi degli Apostoli, i colonnati a limite della scena, descrivono, nell'*Assunzione* (fig. 456), una serie di diagonali che si accompagnano e si sorreggono: persino l'errore prospettico nella fuga di colonne vale a farci sentir trascinati con maggior forza dallo slancio della Vergine che fende l'aria con impeto, a testa indietro, braccia alzate. Angeli e nubi la seguono più che la portino, e il tono quasi monocromo bruno dorato infonde al gruppo una nota paradisiaca. Dal basso gli Apostoli, d'origine correggesca nel gioco illusionistico delle inclinazioni, smisurati, contorti, piegano in tutti i sensi, incalzati da raffiche. Uno di essi, imperioso, indica la Vergine come darebbe

Fig. 453 — Villa dell'ing. Viola, a Conegliano.
Pordenone: Particolare d'affreschi in un'absidiola.
(Per cortesia dell'avv. Oreste Battistella).

Fig. 454 — Villa dell'ing. Viola, a Conegliano.
Pordenone: Particolare d'affreschi in un'absidiola.

un comando a un esercito; un altro si slancia come a seguire il volo della sua preghiera: un parossismo di emozione sconvolge la folla, nella scena enfatica e grandiosa. Il bianco è il tono più

Fig. 455 — Accademia de' Concordi, a Rovigo. Pordenone: *Danae.*

alto del quadro a color soffocato e basso: la ruota argentea del manto fa della Vergine il centro di luce.

Il lato opposto delle portelle d'organo, ora staccate, rappresenta la *Caduta di Simon Mago* (fig. 457) e la *Conversione di San Paolo* (fig. 458), entro sonanti arcate con volta a botte, di tutto slancio, cornice architettonica che dà modo al Pordenone di spiegare tutti gli ardimenti della fantasia, tutti gli effetti illusionistici. Nello sportello della *Caduta di Simon Mago*, la volta, spezzata come per l'urto del corpo che cade, mette a

nudo il suo scheletro di archi, ove s'avverte ancora una lontana reminiscenza del Cima; e dal basso quattro figure, in contrapposto violento d'ombra e luce, partecipano alla scena: tra

Fig. 456 — Duomo di Spilimbergo. Pordenone: *L'Assunta.*

esse Pietro sembra stia per sollevarsi a volo, scagliandosi nel vuoto aereo col gesto fatale della maledizione; e la bianca veste, con le sue pieghe a spira, accompagna lo slancio del corpo che si stacca da terra. Gli altri Apostoli, e la guardia che, poggiandosi alla balaustra da un livello più basso, si volge di scatto in alto a

Fig. 457 — Duomo di Spilimbergo.
Pordenone: *La Caduta di Simon Mago.*

Fig. 458 — Duomo di Spilimbergo.
Pordenone: *La conversione di San Paolo*.

guardare, quasi facendo del suo braccio leva allo slancio della composizione, son masse d'ombra cupe; e tutto il lume del cielo chiaro cilestre si raccoglie sull'argentea veste del taumaturgo, per farne il centro di luce, il centro della scena, come la Vergine nel campo esterno delle ante d'organo.

Nello sportello raffigurante la *Conversione di San Paolo*, l'effetto è anche maggiore. I cavalieri sono entrati sotto la volta; e la luce del fulmine raggiunge il Duce, costringendolo a voltare: di qui l'audacissimo scorcio della figura e la mossa perigliosa del cavallo caduto, con la zampa fuor della cornice architettonica, quasi stesse per precipitar nella chiesa. Tutto è cupo e metallico: l'arcone immenso e il ferrigno trofeo di cavalli e di armigeri; la luce stessa che saetta dall'alto ha barbagli d'acciaio. Per contrasto con la massa che sporge dall'arcone ferreo, sfonda lontano la base di cielo cilestre chiaro, velata in basso da nuvole violette; e fra le note cupe d'acciaio brunito e di rosso scuro fiorisce, come per miracolo, la tinta primaverile dello stendardo rosa limpido e bianco acerbo, sfumato d'ombre verdicce. Qui il Pordenone afferma tutto se stesso: lontano dalla calma riflessiva di Giorgio da Castelfranco, lotta con lo strumento suo proprio, lo scorcio creatore d'effetti di moto.

* * *

Non segnano alcun progresso sulle pitture dell'organo di Spilimbergo gli affreschi del coro di San Pietro a Travesio, dipinti fra il 1525 e il 1532, con frequenti ripetizioni di tipi e scorci dagli affreschi precedenti, e con un ritorno alle note sentimentali di Giorgione e del Romanino nelle immagini di Virtù lungo l'arco trionfale, atteggiate a un'incantevole pigra dolcezza di movenze. Nel coro, il Cristo ascendente è tozzo, enorme; l'insieme della decorazione caotico e volgare, nonostante la bellezza di alcuni particolari, ad esempio le teste grandiose dei Patriarchi intorno al Cristo, e la *Liberazione di San Pietro*.

Simile ritorno all'antico, dopo gli slanci iperbolici degli sportelli d'organo a Spilimbergo, si ritrova in altre opere del Por-

denone, ad esempio nell'affresco d'altare della chiesa di Pinzano (fig. 459), composizione campagnola, illuminata dalla ferma

Fig. 459 — Chiesa di Pinzano. Pordenone: *Madonna.*

e grave beltà della Vergine, che nella purezza dei lineamenti rettilinei e concisi, degli occhi chiari e calmi, nell'appiombo

risoluto della posa, impersona il tipo del Pordenone, forte, fermo, virile. Dai capelli biondo pallido, la gamma dei gialli passa

Fig. 460 — Chiesa di Pinzano.
Pordenone: *San Floriano.*

all'accesa biondezza delle carni, al tono di ruggine del manto regale.[1]

[1] Il tipo della Vergine riappare, più ampio e morbido, nell'armoniosa figura di *San Floriano* (fig. 460), che di sè copre, soffermandosi al limitare della cornice marmorea, il vano dell'angusta nicchietta.

Anche nel dipingere il trittico di San Lorenzo in Varmo (fig. 461), opera del 1526, il Pordenone torna sui suoi passi. Tiziano, componendo il trittico di Brescia, stabilisce un rapporto

Fig. 461 — Chiesa di San Lorenzo in Varmo. Pordenone: Trittico.

diretto, di ritmo compositivo e luminoso, tra i Santi ai lati e il Cristo risorto nel mezzo; il Friulano stacca, anche per le proporzioni, dal gruppo divino troneggiante sotto una sonora volta bramantesca, le due coppie dei Santi negli sportelli, che hanno per base un fondo scuro. Probabilmente ha tratto il motivo del campo mediano dal Giambellino de' Frari, ma lo conduce a un effetto diverso e nuovo mediante la monumentale grandiosità

architettonica del blocco, formato, sotto la volta solenne, dal trono massiccio e dalla statuaria Vergine, e la contrapposta vivacità pittorica del terzetto di bimbi suonatori, che gioca d'angolo, affaccendandosi intorno ai suoi strumenti, e animando la festa cromatica col variar delle luci sul mutabile incrocio dei piani. Ma negli sportelli laterali le figure troppo riempiono lo spazio, facendosi largo a fatica quando avanzano d'impeto, come l'immagine di San Michele, chiassosa accanto al taciturno Sant'Antonio Abate, in ogni tratto esprimente la maestà del pensiero.

* * *

Lo schema costruttivo della scena e l'energico tipo sebastianesco delle immagini muliebri avvicinano alla pala di Varmo il quadro raffigurante *Salomè* nella Collezione Holford (fig. 462), ove il pittore rinuncia, per volger alla luce il prisma delle tre immagini aggruppate contro una massiccia muraglia, al ritmo mosso ed enfatico dei contorni. Un'elaborazione in senso correggesco del tipo di Giorgio da Castelfranco, sembra, per tenerezza d'impasto e ondulazione di contorni, la nobile testa del Santo, mentre il tenebroso armigero è copia libera di un ritratto tizianesco del Gonzaga.

Ancora per angoli è costruita la *Natività* del 1527 nella chiesa di Santa Maria dei Battuti a Valeriano (fig. 463), con la Vergine che guarda al minuscolo putto, e i Santi Giuseppe e Valeriano, di poco addentrati nel campo del quadro. Il fondo di paese, la capanna con travicelli incrociati sopra un torbido cielo, le macchiette sparse, i due Santi e il pastore, han tonalità luccicante e ferrigna, propria alle opere di questo periodo, e adatta a concentrar la luce sulla veste bianca della Vergine e sulle carni biondo rosate degli angeli correggeschi, raccolti entro il guscio di una mandorla di luce, come in un'aerea navicella. Disposti lungo una linea parallela a quella della Vergine, essi ne continuano il chiarore nel cielo.

Non han traccia di giorgionismo le pitture dell'abside nella chiesa di San Rocco a Venezia (contratto del 1527), nè

gli sportelli d'organo della stessa chiesa (pagati per intero il 21 marzo del 1529). Del vasto scenario architettonico, ideato a decorazione dell'abside, restano poche tracce, ma si vedono

Fig. 462 — Collezione Holford (già), a Londra. Pordenone: *Salomè.*

ancora ai margini di esso due coppie di angeli, di cui una è quasi abrasa, mentre l'altra mantiene la ricchezza del colore biondo e fluido. Chiara derivazione correggesca, dalle cupole di Parma, è questa coppia di fanciulloni paffuti, per la morbida carnosità delle forme, la trasparente biondezza del colore, i fiotti delle chiome color di spiga. Bellissimi, portan l'impronta,

nelle mani enormi, turgide, della noncuranza grossolana del frescante.

La personalità violenta del Pordenone s'imprime invece,

Fig. 463 — Santa Maria dei Battuti, a Valeriano.
Pordenone: Pala d'altare.

libera da correggismi e da tizianismi, negli sportelli d'organo coi *Santi Martino e Cristoforo* (fig. 464-465), dove ancora, come nel *Cristo deposto* di Cremona, lo sforzo erculeo del movimento tortile

di San Cristoforo dimostra l'importanza che la visione di Michelangelo a Roma e di Giulio Romano a Mantova ha avuta nell'arte del pittore. Si torce San Cristoforo con l'argenteo fanciullo

Fig. 464 — San Rocco, a Venezia. Pordenone: *Santi Martino e Cristoforo.* (Fot. Anderson).

Fig. 465 — Particolare del quadro suddetto. (Fot. Anderson).

sulle spalle; rotea il cavallone focoso sulla sua breve base di marmo; rotea San Giorgio, e il manto rosso fiamma garrisce al vento come bandiera. E in quei due gruppi a spira, il gigante col

putto imperioso, San Martino col suo massiccio destriero, in quel rotear di luce tra i vortici della composizione, in quella scena di ferro veduta al chiaror di un baleno, il Pordenone dice la forza travolgente della sua personalità, il suo slancio verso l'avvenire. Il colore perde importanza, per lasciar alla luce il compito di creare il rilievo delle forme giganti e il moto istantaneo della composizione.

Prossimo nel colore alla bionda tonalità dei putti nell'abside di San Rocco, è il più importante ciclo d'affreschi eseguito dal maestro friulano per la chiesa di Santa Maria di Campagna, a Piacenza. Tutto fluidità di colore e di linea, il gruppo di *Sant'Agostino seduto in cattedra* (fig. 466), su fondo troppo angusto di nicchia, richiama il Correggio, negli angioletti affaccendati, soffici e languidi, uno dei quali, sotto il peso di un libro enorme, ripete il movimento fiammeo dei putti nella cupola del duomo di Parma.

Sempre più la linea del Pordenone s'imbarocchisce; dilagano le vesti, s'arrotolano gli enormi tendoni, fluttuano manti, come lenzuola sciorinate al vento, s'ingrandiscono e s'impiccioliscono fuor d'ogni proporzione le immagini, per intonar un ritmo di contorni veloce e impetuoso, talvolta scapigliato, sempre più dilatando gli argini del colore. Esempio tipico la *Natività della Vergine* (fig. 467-468), con sproporzioni fantastiche tra figura e figura, tra gonna e busto di una stessa figura, come se la catena delle immagini fosse veduta in rapidissimo scorcio, dietro le due enormi volute simmetriche dei corpi muliebri affrontati di qua di là dal mastello, in primo piano. Un solo enfatico limite ovoidale circoscrive il bellissimo gruppo, ed entro quel limite si dilatano le vaste aiole delle gonne, una tinta del sonoro giallo di nasturzio, tipico al Pordenone, vellutato e ardente, che rosseggia nell'ombra. Soffiate da un vento capriccioso, che gonfia e restringe vesti e figure, per ricomporle in fantastiche prospettive lineari, le immagini rispecchiano le caratteristiche dominanti del Friulano maturo, specialmente le due in primo piano, insieme racchiuse, per genialissima deformazione stilistica, entro la sagoma di un capitello ionico; e la terza vicino al focolare,

Fig. 466 — Chiesa di Santa Maria di Campagna, a Piacenza
Pordenone: *Sant'Agostino seduto in cattedra.*
(Fot. Alinari).

Fig. 467 — Chiesa di Santa Maria di Campagna, a Piacenza.
Pordenone: *La Natività della Vergine* (affresco).

che sovr'esse si stampa. A un tempo, sempre più s'afferma, la virile energia della sua arte nella precisione plastica dei volti a mandorla, dei lineamenti fermi e concisi sotto un casco rutilante di trecce, dove il tocco ritrova d'un tutto lo splendor veneziano.[1]

Nella lunetta della *Fuga in Egitto* (fig. 470), guasta dal passo sgangherato di San Giuseppe e dal balzo di ranocchio del Bimbo

Fig. 468 — Chiesa di Santa Maria di Campagna, a Piacenza.
Pordenone: Affresco della *Natività della Vergine*.
(Fot. Alinari).

tra le braccia materne, delicato è il paese, in quell'albor latteo di nebbia che s'intona alla dolcezza dell'atteggiamento materno; nell'altra dell'*Adorazione di Gesù* (fig. 471), la scapigliata figura di San Giuseppe, il Puttino ruzzolante giù dal manto della Vergine come foglia al vento, il raffaellesco pastore che s'avventa a buttar come un cencio ai piedi del Messia la belante pecorella, sono echi di contadinesca goffaggine, frasi di dialetto mal

[1] Della *Natività* esiste un disegno nella Galleria degli Uffizî a Firenze (fig. 469).

Fig. 469 — Galleria degli Uffizî, a Firenze. Pordenone: Disegno per la *Natività* (per cortesia della Direzione degli Uffizî).

Fig. 470 — Chiesa di Santa Maria di Campagna, a Piacenza. Pordenone: *La Fuga in Egitto.* (Fot. Alinari).

camuffate nel linguaggio impreziosito del Friulano; eppure l'arco melodioso della Madonnina, la morbidezza cromatica dei pastori, che sopraggiungono come vestiti della luce bionda dei prati; e il paese dolcissimo, ove le montagne grigio violette riprendono il tono del manto di Maria, ci dicono intera la virtù del pittore.

Fig. 471 — Chiesa di Santa Maria di Campagna, a Piacenza.
Pordenone: *Adorazione dei Pastori*
(Fot. Alinari).

Barocca fra tutte le scene della cappella dedicata alla Vergine è *L'Adorazione de' Magi* (fig. 472-473), nel suo andamento ritmico avviluppato e serpentino, ove figure e drappi s'arrotolano e si srotolano di continuo tra le bionde architetture del fondo. Il corteo dilaga come un'orda di barbari; e le assi della capanna, legate ai travicelli, tentennano, rustiche spade di Damocle, sul gruppo divino. Popolata di curiose finestre e balconi, punteggiata di filiformi macchiette la strada in distanza, sbizzarritosi in mille capricci, il pittore delinea, con minuzia d'incisore nordico, le marezzature del legno e i trafori della pietra, ora svolgendo con

Fig. 472 — Chiesa di Santa Maria di Campagna, a Piacenza.
Pordenone: Facciata della cappella, coi fatti della *Vita di Gesù.*

noncuranza prestigiosa la linea guizzante del corteo, ora indugiandosi a variegar le superfici con un sottile tratto come di

Fig. 473 — Chiesa di Santa Maria di Campagna, a Piacenza.
Pordenone: *L'Adorazione de' Magi.*
(Fot. Alinari).

penna. L'effetto cromatico della composizione culmina nella seta giallo oro e verde, a strie luminose, del vecchio Re inginocchiato.

Dalle candelabre dei pilastri e dei sott'archi (figg. 474-475), la decorazione pittorica, doviziosa e larga, sale alla cupola, tra gli angeli musici delle vele, rivali per slancio appassionato a quelli di Melozzo, e coloriti di soavi tinte crepuscolari, fra cui dominano i grigi violacei e i bianchi azzurrini, in una luce siderea.[1]

Più alto sale il Pordenone nelle pitture della cappella di S. Caterina, nei fregi delle candelabre, con genietti fra cascate di strumenti musicali, trofei d'armi, vasi madreperlacei (fig. 476), e, soprattutto, nelle storie dello *Sposalizio di Santa Caterina* e della *Disputa.*

La scena dello *Sposalizio* (fig. 477), oscurata e danneggiata da vernici, è tra le maggiori espressioni di vigor formale nell'arte pordenoniana, e sembra presentire la riforma caravaggesca in quel sicuro convergere della luce a fuoco sulle figure per determinarne la forma, così da infondere al profetico San Paolo solidità di termine lapideo. Stampata sui tipi del Correggio la preziosa Santa Caterina, il Pordenone ritrova il brio carezzevole dei suoi terzetti d'angeli nel comporre il gruppo dei leggiadrissimi putti, come avvolti a mulinello dall'onda sonora.

Santa Caterina, piccola fata bionda che s'apre tra la folla un valico di luce nella lunetta del *Martirio* (fig. 478), e in quella della *Decapitazione* (fig. 479), appare con la stessa grazia di fanciullina nella *Disputa* (fig. 480), il migliore affresco del ciclo di Piacenza, dove il manierismo audace del Pordenone raggiunge le sue maggiori altezze, in quell'armonia di spire che si annodano e snodano da figura a figura entro l'enfatico scenario, in quel serpeggiante intrico di linee che forma la composizione intiera. Ondulano le immagini nel gran coro di cui Caterina dà la nota iniziale, dal primo piano ascendendo, su fino all'angelo minuscolo che danza sulla lanterna del tempio.

---

[1] Le proporzioni dei corpi e le testine ricciute di questi angeli ci ricordano gli altri volanti con ghirlande fra le nubi, in un dipinto dell'Accademia di Venezia; ma essi rispecchiano ancora tutta la fiamma del color veneziano nelle carni floride, accese di luce, nei ricci e nelle ali, gemmate dal tocco denso e brillante del Pordenone. Più gagliardi che a Piacenza, nuotano fra raggi di sole e veli d'ombra, con impeto gioioso.

Fig. 474 — Chiesa di Santa Maria di Campagna, a Piacenza.
Pordenone: Affreschi.

Iig. 475 — Chiesa di Santa Maria di Campagna, a Piacenza.
Pordenone: Affreschi.

Fig. 476 — Duomo di Piacenza. Pordenone: Decorazione.

Fig. 477 — Chiesa di Santa Maria di Campagna, a Piacenza.
Pordenone: *Sposalizio di Santa Caterina.*
(Fot. Alinari).

Fig. 478 — Chiesa di Santa Maria di Campagna, a Piacenza.
Pordenone: *Martirio di Santa Caterina.*
(Fot. Alinari).

Riappare, ugualmente di profilo, il tipo correggesco impreziosito di *Santa Caterina fidanzata a Gesù*, nella pala di Moriago (fig. 481), certo posteriore agli affreschi di Piacenza; e la solidità architettonica del grandioso San Paolo, nelle immagini dei due santi monaci imperturbati e cupi davanti al gruppo della *Vergine*

Fig. 479 — Chiesa di Santa Maria di Campagna, a Piacenza.
Pordenone: *Martirio di Santa Caterina.*
(Fot. Alinari).

col Bambino, gruppo di gaiezza campagnola, che sembra in procinto di guizzar via dal trono insieme con la tenda altalenante sulla funicella tesa da un capo all'altro della volta a vele. Ma rudezze e preziosismi, baroccherie e pose solenni, si conciliano al moto della luce, che accende le figure composte a ghirlanda correggesca sull'ombra del fondo, mossa da bagliori.

Così i travicelli della capanna nell'*Adorazione de' Magi,* sconnessi e minuziosamente lineati in ogni fibra, si rivedono in una *Adorazione dei Pastori* attribuita genericamente alla scuola

Fig. 480 — Chiesa di Santa Maria di Campagna, a Piacenza.
Pordenone: *Disputa di Santa Caterina.*
(Fot. Alinari).

Fig. 481 — Chiesa di Moriago. Pordenone: Pala d'altare.

veneziana nel Museo Fitzwilliam a Cambridge (fig. 482), armonioso aggruppamento di figure entro un ampio scenario paesistico, sottilmente variegato di luci come quello che s'apre dietro l'*Annunziata* muranese. Solo la mano di un pastore, tesa, enorme, e il profilo, tagliato obliquo dall'ombra degli alberi, richiamano le molte scorrettezze e sviste del Pordenone, in questa melodiosa

Fig. 482 — Fitzwilliam Museum, di Cambridge.
Pordenone: *Adorazione de' Magi.*

scena georgica, dove i panneggi fluiscono a rivoli di velo, sottilmente lineati, e un pastore sopraggiungente sembra un fauno del Castiglione uscito dai boschi per rendere omaggio alla fresca divinità di Gesù.

* * *

Subito dopo gli affreschi della chiesa di Santa Maria di Campagna, il Pordenone dovette compiere l'altro glorioso ciclo di pitture in una cappella della chiesa dei frati di San Francesco a Cortemaggiore, presso Piacenza, a cominciar dalla gran pala

raffigurante l'*Immacolata e i quattro Santi Dottori*, in uno sfondo più colossale e grandioso di quelli del ciclo piacentino (fig. 483). Sulle pareti, una serie di nicchie forma loggiato: ne emergono profeti e santi, colossali. I due vescovi *Cirillo* (fig. 484), e *Cipriano* (fig. 485), piantati al suolo con solidità statuaria, escono del tutto dalla nicchia nei grevi paludamenti: sono larghi, massicci, di pietra friulana: trema la nicchietta dietro le figurone. Sui pilastri e negli specchi del tamburo alla cupola, son fregi con geni, satiri, corazze, uccelli, scudi, chimere, interpretazione di grottesche ad altorilievo; e nelle lunette di sostegno alla cupola, sibille e profeti, che ne sporgono, si protendono, par vogliano scavalcare i parapetti, ripetendo gli effetti illusionistici cari al Maestro. Campione della poderosa bellezza friulana, si affaccia dall'alto, di fianco all'altar maggiore, una Sibilla in veste di un verde chiaro, che risuona più acuto nello smeraldo di un particolare di grottesche sopra il suo capo, e poi nella veste dell'Eterno, metallica, sgranando così la gamma dei verdi cara al pittore, sempre più intensa quanto più l'occhio sale.

E dall'alto (fig. 486-487) scende a capofitto, ruina con uno sciame d'angeli travolti dalla corrente di nuvole, l'Eterno nel gran svolazzo viola del manto, che esce pregno di sole, come nugolo tintorettesco, dall'indaco profondo del cielo. Il motivo della composizione è ancora quello della cappella Malchiostro a Treviso; ma la nube compatta si spezza, lacerata da scoppi di luce fra l'ombra; e un effetto fantastico di moto scaturisce dalla resistenza opposta dagli angeli alla corrente vertiginosa, che li trascina fuor dalle cornici tra lampi temporaleschi. I nudi arcuati sembrano tendersi per spasimo; le chiome fiammeggiano; balenano le sclerotiche dei grandi occhi travolti da un'estasi dolorosa; e le nuvole, che li trasportano come forme di naufraghi, proiettan ombre sulle sottostanti lunette. Il Correggio è presente, anche in questo gioco illusionistico d'ombre, e nel nudo mirabilmente morbido del primo putto in luce, col volto nascosto dall'arco del braccio, ma, più che nella cupola di Treviso, l'impeto di Michelangelo par trasfondersi nella tensione dei corpi

Fig. 483 — Museo Nazionale di Napoli.
Pordenone: *L'Immacolata e i quattro Santi Dottori.*
(Fot. Anderson).

Fig. 484 — Chiesa dei Francescani, a Cortemaggiore
Pordenone: Affreschi con il *Profeta Salomone* e *San Cirillo.*

Fig. 485 — Chiesa dei Francescani, a Cortemaggiore;
Pordenone: *San Cipriano.*

Fig. 486 — Chiesa dei Francescani, a Cortemaggiore.
Pordenone: Cupola della cappella della *Concezione.*

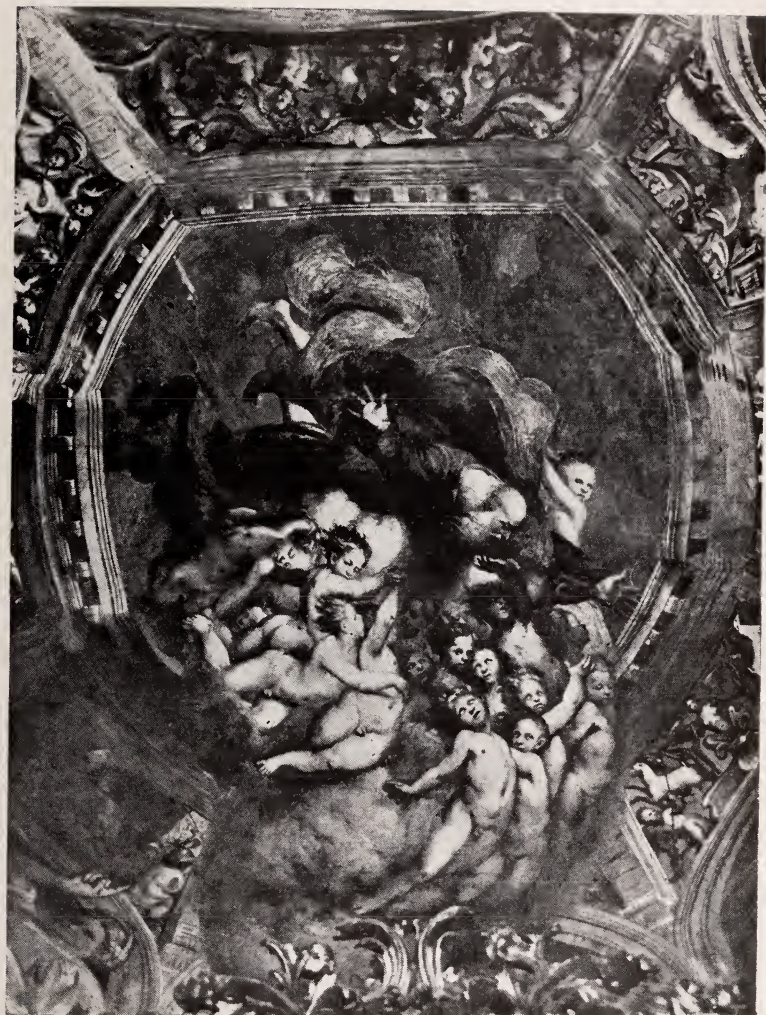



Fig. 487 — Chiesa dei Francescani, a Cortemaggiore.
Pordenone: Cupola della cappella della *Concezione*.
(Fot. dell'Emilia).

travolti. E il decoratore pedestre di tanti soffitti di chiesette friulane ci appare ora un gigante precursore della decorazione secentesca a luci mutevoli ed effetti illusionistici, violento come un Michelangelo del Nord.

La stessa forza rispecchia la pala dell'*Immacolata,* ora nella Galleria di Napoli, composizione monumentale, che sopra una base granitica — le quattro figure dei Santi — si svolge a larghi vortici, dal corpo riverso della Madonna agli archi del loggiato oscuro. La vôlta del loggiato, plumbea, è squarciata come per l'impeto stesso della sua ascensione; l'ombra fuggevole della nuvola che porta gli angeli traversa la grande colonna bianca. Il colore s'incenerisce, s'impiomba tra luci argentine; si schiara l'azzurro del manto della Vergine, il giallo dei piviali si abbassa alle note dell'oro vecchio; nessuna tinta grida, sebbene il rosso della veste di Maria s'inargenti alla luce, colpito in pieno: le carni stesse, giallo brune, hanno ombre plumbee, simili a quelle del Moretto. Tra le maggiori espressioni cromatiche dell'arte pordenoniana, è il piviale di San Gregorio, oro sull'oro, con orlo cordonato a scacchi bianchi, azzurri e rossi. Ma soprattutto la potenza del plastico trionfa nelle immagini ampie, forti, lapidee, specialmente nel busto spianato della Vergine, e nella figura di San Gregorio, quadra e sintetica, modellata a larghi piani dalla luce, che precisa il volume della testa energica, come quello della mano e del libro, abbacinato tra ombre. Essa anticipa il Caravaggio, come il prodigioso *écorché* del San Girolamo le pitture più profonde dello spagnolo Ribera. In nessun'altra opera della maturità il Friulano ottiene un'immediata fusione tra il principio luministico e il principio formale, come in questa dipinta a Cortemaggiore.[1]

---

[1] Sebbene le fulgide pennellate di fresca neve nelle trinciature della veste richiamino al vivo, nell'effigie di musicista a Berlino, la *Giuditta* Borghese, la solidità corporea del modellato, a piani lati e fermissimi, induce a ritenere non lontano dalla pala di Cortemaggiore e dai *Santi* di Collalto questo capolavoro ritrattistico del Pordenone (fig. 488). Forse appunto il soggetto — figura a mezzo busto — condusse il Maestro a una semplificazione costruttiva veramente perfetta e sublime. Immoto, di tre quarti, chiusa nel libro la sensitiva mano, l'ignoto ci scruta con la luce limpida e ferma dello sguardo. Nel fondo è una nicchia marmorea, bipartita d'ombra e luce, e un po' sfuggente di lato, come l'immagine: nuda e grandiosa, una semplice fascia di cornice ne

Espressa così, al più alto grado, la sua forza di plastico, il Pordenone rasenta l'elegia nella scena della *Pietà* (fig. 489), non turbata da squilibri, da ribellioni, da accenti volgari. È la più

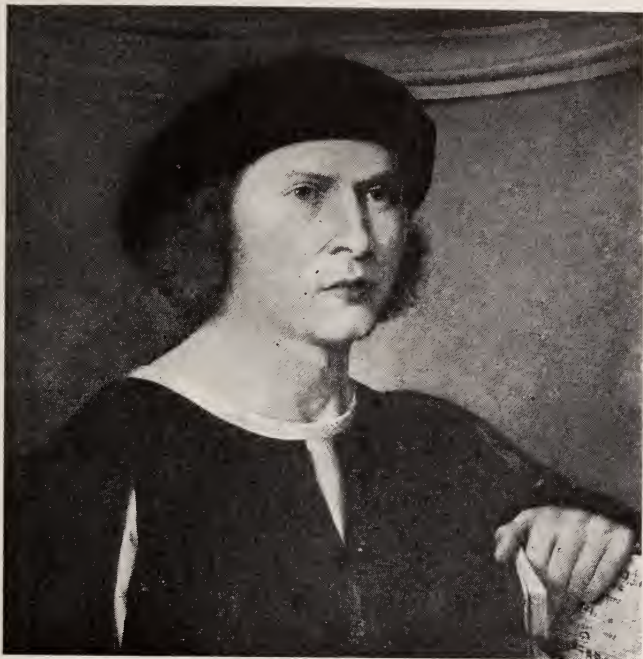



Fig. 488 — Galleria di Stato, a Berlino. Pordenone: Ritratto.

contenuta e la più profonda opera del Friulano, dipinta in un momento di eccezione: ancor più che nella cappella, il colore dorato s'impiomba; e dai rosa pallidi, dai tenui azzurrini, dai violetti delicati, dal bianco del sudario, trae note sideree, barlumi di

sottolinea in alto la concavità. Si volge con la nicchia la figura, sull'asse della nicchia, e ne riflette la grandezza semplice nello schema corporeo limpido e conciso. Le ciocche ondate dei capelli e il tondo berretto circoscrivono la rotondità del volto glabro spianato da luce; e le tre pennellate fulgide: due bianche nella veste, una di fluido oro nella manica, assumono nella costruzione ampia del busto il valore sintetico dei tocchi di luce sull'elmo dell'armigero al centro della primitiva *Deposizione* di Feltre. Un senso impeccabile di metro regge, nell'ampia solenne costruzione, l'effetto coloristico e formale. E due solchi di rughe simmetrici, un diritto sguardo, l'ala nervosa di una narice dilatata, bastano al pittore per imprimere nel volto immoto i segni di una energia indomabile, ferrea. Non conosce ostacoli nella vita, questa immagine animata da un fremito *represso*, risoluta e tesa allo sforzo del pensiero creatore.

Fig. 489 — Chiesa dei Francescani, a Cortemaggiore.
Pordenone: *La Pietà*.

sole invernale. Donne e pietosi son curvi sul Cristo: le pallide vesti, gli scialli bianchi, i drappi bianchi, gelidi, si chinano sulla salma. Dietro la rupe fosca, biancheggia il cielo: un barlume di luce cala di sbieco sul gruppo triste plumbeo. Nell'ombra, le teste s'infocano, quasi tutte chine sull'Atleta divino, sulla salma calda ancora. Solo rompe il silenzio il manto rosso di una pia donna, il manto giallo di un'altra ginocchioni. La salma di Cristo stacca sul lenzuolo d'argento. I colori attorno s'attenuano, svaniscono; la pietà corona la salma.

Vicino alle figure della *Concezione*, per la salda mole corporea del Santo prelato, esempio superbo di sintesi volumetrica, sono le quattro mezze figure di Santi già ai lati della *Trasfigurazione* di Collalto, certo più antica; ma la funzione della luce, specialmente nello sportello a destra, vi è meno organica e fondamentale che nel quadro di Napoli. Solo il Santo prelato, potente nella sua espressione di pacifica energia, schematico e massiccio, con l'anfora sagomata da luce, è veramente parallelo a quei campioni di solidità plastica, che il Pordenone ha eternato, valendosi di uno scalpello d'ombre più energico, nel quadro della *Concezione*.

Simili principî, ma espressi in forma più bonaria e campagnola, e con assai minore grandezza di risultato, sono seguìti dal Friulano nella pala di *San Gottardo*, del Municipio di Pordenone (fig. 490), ove due immagini di montanara baldanza, piantate solidamente d'angolo, fan contrasto alla svenevole figura del martire Sebastiano, tipo del più uggioso e dolciastro sentimentalismo, nell'arte tutta urti e lotte del pittore. Il tono stesso, grigio verdastro, dominante nel fondo architettonico, si avvicina, come nella *Concezione* e nel *Cristo deposto* di Cortemaggiore, alla gamma del Moretto.

Dall'ombra di un'abside, alto nel presbiterio, insegna il Vescovo, additando le parole di un messale. È la statua dell'altare, il dominatore del silenzio, buono, pacato, persuasivo. Sul volto maestoso, sul piviale d'oro a fioroni di color granato, sulla stola d'oro coi verdi preziosi del Pordenone, nelle figurine dipinte a

Fig. 490 — Municipio di Pordenone. Pordenone: Pala di *San Gottardo.*
(Fot. Cividini).

forti incrostazioni di colore, gira l'atmosfera verdastra dell'abside, con un effetto altamente pittorico di fusione. San Rocco, lanzo superbo pronto a brandir l'archibugio, sembra l'immagine ideale del pittore, in quella sua posa pugnace, di spavalda baldanza, in contrasto con l'estasi zuccherina di San Sebastiano, che turba la linea forte, severa, grandiosa.

Due angioletti siedono irrequieti sui gradi della cattedra, e poggiano una sull'altra, le testine come per concertare il suono. E ai due leggiadri puttini, specialmente al suonatore di mandòla, il Pordenone prodiga tutta la ricchezza del color veneziano. Dal giallo avorio la mandòla scende al granato nell'ombra; dal giallo ardente al vermiglio, dall'oro delle carni al rosso granato del manto, si gradua il tono della morbida figurina, monocromo scaldato da fiamma.

La grandiosità e la pompa coloristica dell'immagine di San Gottardo si ritrovano, ingrandite e men grevi, in una profetica figura di *Santo Vescovo benedicente*, nella Raccolta Nicholson a Londra (fig. 491), animata dal tocco scintillante e prezioso, che accende i fili dei ricami sul fondo granato del manto; la pienezza del volume scolpito da luce nel quadro di Napoli, in un *Ritratto di Gentiluomo*, della Galleria di Vienna, ascritto al Tintoretto (fig. 492). E anche l'attribuzione errata è una prova di quei rari momenti in cui l'arte del Pordenone, volta a rendere la sculturale massa michelangiolesca mediante la luce, ha qualche atteggiamento in comune con l'arte del Tintoretto. Quasi in ombra è il corpo, avvolto nel mantello scuro, appena schiarato nella fulva pelliccia da pochi tocchi liberissimi, a stille di fuoco; ma la testa, investita in pieno da una luce intensa e fissa, come di proiettore, emerge poderosa dal fondo cupo nella magnifica varietà dei suoi piani.

* * *

Larghezza da frescante e movimento correggesco di composizione ricordano gli affreschi di Piacenza nella pala della chiesa di San Giovanni Elemosinario a Venezia (fig. 493), roboante e slargata di forme. San Sebastiano segue la linea della centina con

le braccia arcuate, e così il busto della formosa Santa Caterina; e il ritmo a vortice della composizione, sviluppo in senso barocco del ritmo correggesco, si ripercuote nelle due roteanti figure di

Fig. 491 — Raccolta Nicholson, a Londra.
Pordenone: *Un Santo Vescovo.*

San Rocco e dell'angioletto pietoso. Sebbene macchiato da pesanti ombre, che accentuano il rilievo delle parti in luce, il colore è superbo nella tonalità delle carni di un giallo scuro dorato, quasi monocrome. Anche la veste rosso svanita del bimbo, l'ala d'argento e di fuoco, s'indorano; s'indora il verde della veste di San Rocco e della Santa: non ha un grido il colore, immerso

in questa profonda ardente tonalità aurata. Le forme sono ingrandite, inturgidite; nella testa della Santa, l'estasi rasenta il

Fig. 492 — Hofmuseum di Vienna.
Pordenone: Ritratto di *Gentiluomo*.
(Fot. Wolfrum).

sensualismo secentesco; eppure la forza atletica del Pordenone s'imprime nelle immagini, nel bellissimo San Sebastiano, che accompagna col fiammeo trasalir dei muscoli la linea della cornice, e imprime a tutta la composizione lo slancio del moto

Fig. 493 — Chiesa di San Giovanni Elimosinario, a Venezia.
Pordenone: *I Santi Bastiano, Rocco e Caterina.*
(Fot. Anderson).

rotatorio, piegandosi, come ramo aurato, lungo la centina del quadro.

I forti risalti luministici, la granosità delle ombre, il disfacimento della forma nelle gonfie mani disossate, indicano quale

Fig. 494 — Galleria di Brera, a Milano
Pordenone: *Gentiluomo in nero.*

opera intermedia tra la pala di San Giovanni di Rialto e la pala di San Lorenzo Giustiniani all'Accademia, il ritratto, nella Galleria di Brera a Milano (fig. 494), di un *Gentiluomo in nero,* la cui testa rivela tutta la sua crudele energia in uno sprazzo di luce. Un cagnolo niveo, rapidamente descritto dall'argutissimo

pennello, forma con la veste del personaggio il contrasto di bianco a nero prediletto da tutti i coloristi; e il lembo di paese, con gli intensi contrasti di ombra e luce e la gran nuvola ornata di sole, avvicina, più che in ogni altro fondo delle pitture di Gian Antonio, la visione luministica del Tintoretto.

Traccia di manierismo correggesco è ancora il movimento a vortice delle figure adunate nella pala di *San Lorenzo Giustiniani* (fig. 495). Visto di scorcio, con l'architettura, il cerchio dei Santi s'aggira sullo sfondo della consueta abside a conca decorata di musaico. Tutto lo studio del pittore si volge qui a coordinare il mosso ritmo della composizione con la virtù modellatrice dei raggi, che investono a sprazzi le figure nell'ombra, e s'accentrano nel camice bianco del beato Giustiniani, foco luminoso del quadro. Torna a disegnarsi l'ovoide dei volti levigati e torniti, ma senza più traccia dell'ampia energia di sagome, se non nella lignea immagine del Santo benedicente. La mimica impacciata e stucchevole, la mancanza più assoluta di unità spirituale tra le figure, certe volgari trascuratezze di forma, sono tutti segni palesi di decadenza, marcati dallo sforzo del pittore per abbagliare la folla e oscurar Tiziano. Solo il profilo dantesco della figura in ginocchio presso il Santo, di cui lo sguardo ardente beve la luce, riflette il fuoco del Pordenone in questo mancato coro di anime. In compenso, il tono avvolge la scena della sua calda e vibrante armonia, lentamente degradando dal vapor d'oro dell'abside al grigio sfumato dell'ombra.

Alle grandi composizioni di Cortemaggiore ancor si allaccia la *Trinità* del Duomo di San Daniele (fig. 496), tra le ultime opere del maestro Friulano, che ricevette un acconto per quel lavoro nel 1535. Come a Cortemaggiore, gli angioletti natanti, in balìa di una corrente di nuvole, richiamano i morbidi nudi correggeschi, e il colore è calmo, avvolto in un velato chiaror vespertino. In quella calma profonda, in quel silenzio del tono, giganteggia la maestà del gruppo sacro, l'Eterno michelangiolesco, l'enorme Crocefisso marmoreo, la colomba in un nimbo di luce. Il gruppo, immenso, ingrandito dai panneggi, disposto di

Fig. 495 — R. Accademia di Venezia. Pordenone: *San Lorenzo Giustiniani.* (Fot. Anderson).

Fig. 496 — Duomo di San Daniele in Friuli.
Pordenone: *La Trinità.*

sghembo, squarcia il torbido cielo, e inoltra dall'ombra nella diffusa luce della sera. Inoltra la statua del Crocefisso, greve, funerea, segnacolo di morte, tenendo con le tese braccia tutta l'ampiezza del quadro; e la sua luce trae risalto dall'ombra del-l'Eterno, che si dilata immensa, misteriosa, velata dal dolore. Un più intenso effetto luministico, e la composizione, col gran brivido tragico della linea scoppiettante e la scultorea evidenza del Cristo, raggiungerebbe Jacopo Tintoretto.

Poche tracce rimangono di un'altra opera del Pordenone a Venezia, di cui si può segnare nel 1532 il termine *post quem*, e cioè della decorazione del chiostro di Santo Stefano; ma i rari frammenti dimostrano come sempre più il pittore miri, col volger del tempo, a ritmi compositivi sciolti e sfrenati, quelli stessi che trovano la loro più audace e completa attuazione nella pala di San Marco, iniziata per il duomo di Pordenone nel 1533 (fig. 497), continuata nel 1535, e non finita. Lo slancio della colonna argentea, che divien l'asse e il perno della composizione, dando appoggio al trono dell'Evangelista, è accompagnato da tutte le figure, in un coro d'osanna. E l'effetto di movimento nasce vertiginoso dalle grandi linee ascendenti. Intorno al fusto della colonna e al Santo col libro aperto sulle ginocchia, rotea la protesa immagine del Vescovo; rotea con gli angioletti la Corte dei Santi, mentre lo sguardo di San Giorgio si leva di slancio in alto, rapito dalla visione di Cristo, che passa a nuoto, nell'aria, con grazie di ballerino. L'enfasi dei movimenti non fu mai più barocca nell'arte del Pordenone, mai più bizzarro il ritmo delle immagini, che s'inclinano e tentennano in tutti i sensi, e par non tocchino terra, roteando in una ridda sfrenata e leggiera intorno alla calma figura dell'Evangelista. Anche le proporzioni mutano per meglio aderire agli scopi del pittore: le forme grandiose delle pale di Napoli, di Pordenone, di San Giovanni Elemosinario, diventano smilze come nelle opere dei tardi manieristi, per adattarsi al ritmo danzante della composizione. E quantunque non finita, priva ancora degli accenti di luce, la gran pala, vitrea e scialba nel suo biondo velo di colore, rimane tra le opere più significative del tardo

Fig. 497 — Duomo di Pordenone.
Pordenone: *Apparizione di Cristo a San Marco e altri Santi.*

Pordenone, tra quelle dove egli raggiunge pienamente il suo intento.

Squillano le luci; tornano a ingrandirsi e arrotondarsi le figure, nella scena dell'*Annunciazione*, celebrata a suon di grancassa in un quadro dell'Accademia veneziana (fig. 498), dove pur trova una sua speciale espressione di grazia la Madonnona oscillante sull'angusto inginocchiatoio, veduto in uno di quei rapidi inverosimili scorci che ama il Pordenone. Nelle vesti gonfie d'aria, la forma s'affusa e s'assottiglia sino al vertice appuntito; e da quel veloce assottigliarsi nasce, in chi guarda, un'impressione di fragilità, d'instabilità aerea, che solo potrebbe richiamarci, davanti a questa smisurata immagine del più macchinoso pittore veneto nel primo Cinquecento, l'aerea e fluida eleganza delle immagini botticelliane. Sul vertice acuto dell'ampia forma si diaccia un velo cristallino; e le mani, peritosamente aperte, accostate ad aiutare l'equilibrio difficile della posa, si porgono alla luce del minuscolo libro come alla fiamma di un focolare. Linea e luce concorrono a far un capolavoro di questa immagine, ampia di volume, e lieve come l'aria che muove a festa le chiome degli alberi nel paese sfumato e chiaro, attorno la guizzante fiammella del gruppo di Raffaele e Tobiolo. I tre arcangeli celebrano insieme l'avvenimento sacro: Michele che squilla con gli acuti dell'armatura lampeggiante la fanfara al corteo dell'Eterno, e si scaglia come un bolide dal cielo, sferzando con le bilance l'aria; Gabriele che penetra come una folata improvvisa nel quieto ritiro di Maria; Raffaele sperduto, nel tenue paese, col suo passo rapido e silenzioso: fievole eco di clamori lontani. Il crescendo sconcertante del moto tocca il suo vertice nel gruppo caotico dell'Eterno, con gli angeli scagliati nello spazio in mosse sgangherate e buffonesche da un vento di pazzia. L'uragano, che trasporta nella cella di Maria il macchinoso Gabriele, arcua e torce sino al parossismo i cori degli angeli intorno alla rossa navicella dell' Eterno. E alla tremula poesia del gesto della Vergine succede il selvaggio *jazz-band* intonato dall'orchestra celeste.

Fig. 498 — R. Galleria di Venezia. Pordenone: *L'Annunciazione.*
(Fot. Anderson).

* * *

Solo per un breve periodo della sua affaccendata e tumultuosa vita,[1] il Pordenone, dopo gli umili esordi provinciali, fu com-

---

[2] Lista delle opere.

Alviano, Chiesa: *Madonna col Bambino e due Santi.*
Berlino, Galleria di Stato: Ritratto.
Blessano, Affresco: *Fuga in Egitto* (1526).
Cambridge (Inghilterra), Museo: *Natività.*
Casarsa, Parrocchia vecchia: *Il Ritrovamento della Croce* (1526).
Collalto, S. Salvatore: Pala d'altare.
— Castello: Esigua parte superstite degli affreschi.
Conegliano, Villa dell'Ing. Viola: Affreschi di un'abside.
— Affreschi su case: es. *Pietà* in una lunetta.
— Porta del Leone: *Il Leone di S. Marco.*
Corbolone, Chiesa di S. Marco: *Balaab profeta.*
Cortemaggiore, Chiesa dei Francescani: Affreschi nella cappella della *Concezione.*
— — *Pietà.*
Cremona, Duomo: Affreschi.
Feltre, Museo: La *Pietà.* Quadro d'altare della cappella Schizzi.
Fontanafredda, S. Agnese: Affreschi.
Londra, Collezione Nicholson: *Santo Vescovo.*
Milano, Galleria di Brera: *Cristo trasfigurato.*
— — Ritratto.
Moriago, Chiesa: *Madonna e Santi* (tornata da Vienna), opera matura.
Motta di Livenza: *Presepe.*
Napoli, Museo Nazionale: Pala dell'*Immacolata,* già a Cortemaggiore.
— Museo Filangieri: la *Pietà* (attribuita a Bonifacio Veronese).
Piacenza, S. Maria di Campagna: Affreschi (1529).
Pinzano, Chiesa: *Madonna.*
— — Affreschi.
Pordenone, Duomo: Tavola, *Sacra Famiglia* e *S. Cristoforo.*
— — Sull'altar maggiore: *Cristo e Santi, S. Marco in gloria,* incomp., 1535.
— — Su un pilastro della cupola: *Ss. Erasmo e Rocco* (affresco).
— Palazzo Comunale, sala I: *I Santi Gottardo, Rocco e Sebastiano* (1525).
Roma, Galleria Borghese: *Giuditta e la servente.*
— Collezione privata: *San Cristoforo.*
Rorai Grande, Chiesa, Coro: Mezze figure di *Evangelisti* (a fresco).
Rovigo, Accademia dei Concordi: *Danae.*
Sacile, Chiesa, coro e parte superiore della cupola: *Annunciazione* e figure.
S. Daniele, SS.ma Trinità: *Trinità* (1535).
Spilimbergo, Duomo: *Assunzione.*
— — *Simon Mago.*
— — *Chiamata di San Paolo.*
— — Sacrestia: quadro d'altare e cinque tavolette guaste e frammentarie.
— Castello: Affreschi (frammenti di)
Susegana, Chiesa di S. Elisabetta: Pala con la *Madonna e Santi.*
Torre: Pala d'altare.

pagno a Tiziano Vecellio e ad Jacopo Palma nell'eredità giorgionesca. L'angioletto dell'arcaica pala di Susegana, la *Deposizione* della Galleria di Feltre, la *Giuditta* Giovanelli e la *Giuditta* Borghese, la *Madonna della Misericordia* nel duomo di Pordenone, sono gli esempi maggiori del periodo più schiettamente veneziano del pittore. E tuttavia, anche in queste opere, la luce, che in pochi tocchi sintetici definisce il volume di una testa; l'ovoide energico di un volto muliebre; le ombre giganti di un paese romantico, lasciano apparire l'impetuosa personalità del Friulano. E ben presto la sua arte si orienta verso le due tendenze che si manifestano nel Veneto subito dopo Giorgio di Castelfranco: ampiezza di forme e movimento di composizione. Le sue figure appaiono giganti; i contorni segnano viluppi, intrichi di linee sempre più flessuose e complesse; i panneggi raggiungono enfatiche ampiezze; sempre più si espandono, tra i dilatati argini della linea, le superfici del colore: contrasti d'ombra e luce, ardimento di scorci, diventano strumenti al ritmo violento della composizione, base dell'arte di Gian Antonio da Pordenone, che porta nella pittura le sue caratteristiche di alpigiano ardito, vigoroso, anche brutale.

Ed ecco la tendenza verso lo svolgimento ritmico della linea condurlo presto a intonarsi all'arte correggesca, gran creatrice di scorci e di linee vorticose o serpentine. L'esempio del Correggio conduce il rude pittore, che negli affreschi di Udine e

---

Treviso, Duomo: Cappella Malchiostro: Affreschi.
Udine, Palazzo Tinghi (contrada S. Maria Maddalena), n. 1849: Frammento d'affresco (1521).
— Duomo: Organo.
— Pinacoteca Civica: *Madonna* (affresco distaccato dal Palazzo Comunale, 1516).
Valeriano, S. Maria de' Battisti: Pala d'altare (1526).
Varmo, Chiesa: Quadro d'altare (1526).
Venezia, San Giovanni Elimosinario: *I Santi Bastiano, Rocco e Caterina.*
— S. Rocco: Affreschi nella tribuna (1526).
— — *San Martino e San Cristoforo.*
— Accademia: Sala IX: *Annunciazione* (da S. M. degli Angeli di Murano, depos. temporaneo).
— — *Gloria di S. Lorenzo Giustiniani.*
— S. Stefano, Chiostro: Affreschi rovinatissimi.
Venezia, Palazzo Giovanelli: *Giuditta.*
Vienna, Hofmuseum: Ritratto di *Gentiluomo.*
Villanova, S. Odorico: Volta del coro.

di Alviano aveva dimostrato di aver veduto Raffaello e Michelangelo a Roma, verso eleganze e leggiadrìe di tipi e di pose, che qua e là, d'un tratto, egli spezza, facendo largo, a gomitate, a qualche suo tipo cocciuto e diffidente di contadino.

Più forse che l'arte di qualsiasi altro pittore veneto, l'arte del Pordenone ha sbalzi d'altezza: dal capolavoro all'opera mancata; da uno stile antiquato al preannuncio di forme secentesche; da una semplicità quasi povera all'abbagliamento scenografico. Tempra di barocco, doviziosa di sensi, il Friulano trova la sua espressione nel moto violento della scena, ora figurando masse lanciate nello spazio da forze subitanee, come negli sportelli d'organo a San Rocco, ora avvolgendo la composizione in labirinti inestricabili, come nella *Disputa di Santa Caterina*. E sempre più si allontana dalla Venezia del Palma e di Tiziano, sia che si valga della luce per determinare l'architettura granitica di un corpo umano, ad esempio nel quadro di Napoli; sia che si valga della linea e del colore per intrecciare le vertiginose danze figurate della pala di San Marco a Pordenone.

* * *

Nessuno, tranne forse il ruvido Florigerio, ebbe una personalità nel piccolo gruppo di Friulani, che sulle orme di Pellegrino e del Pordenone trascinarono sino alla fine del Cinquecento una pittura di maniera, debole, superficiale, incerta. Con faticosa diligenza, Luca Monverde, morto giovanissimo alla fine del 1525 o al principio del 1526, condusse l'opera sua principale, la pala di Santa Maria delle Grazie a Udine (1522), insignificante di colore, con figure in atteggiamenti di danza. Ivi il piccolo maestro resta nell'ombra di Pellegrino, entro la cui cerchia visse.

Alla maniera del Pordenone si attenne invece fedelmente Giovanni Maria Zaffoni, di soprannome Calderari, autore di *Scene della vita di San Giovanni* nella cattedrale di Pordenone, di una *Natività con Santi e un divoto* nella chiesa di Pissincana in Friuli, e di affreschi nella cappella Montereale del duomo di

Pordenone (1555). È un disegnatore di pratica, rapido e scorretto, e colora le carni della tinta rossigna comune ai seguaci del Maestro Friulano.

Trova invece un'espressione propria nella forza bruta delle forme pesanti e dislocate, Sebastiano Florigerio, parafrasando, nel quadro dell'Accademia di Venezia, col gruppo di *Maria, Sant'Anna e Gesù tra i Santi Sebastiano e Rocco* (fig. 499), la pala del suo maestro Pellegrino in Santa Maria de' Battuti a Cividale. I risalti di luce su fondi cupi, prediletti dalla scuola friulana, diventano eccessivi, striduli; e scuri carboniosi piombano sulle carni giallognole. Il profilo nero del Santo pellegrino sul marmo lucente della colonna; l'ombra proiettata dal corpo di Sebastiano sul fusto marmoreo e dalla veste di Maria sul piedistallo; i contrasti tra la fosca edicola in rovina e la nicchia percossa di luce, tra l'ombra di Anna e l'abbacinato gruppo di Madre e Figlio, intensi fino a un'insopportabile pesantezza, sono il motivo fondamentale del quadro. E le forme rotonde e solide, le pieghe dei panneggi dure e profonde, le grevi mani, la torsione sgangherata del Martire, riflettono con un'esagerazione violenta e cruda alcuni aspetti dell'arte di Pellegrino.

Ritroviamo Florigerio nel ruvido *San Sebastiano* della Galleria Berlinese (fig. 500), che urla grondando sangue, e flagella l'ombra col drappo annodato sui fianchi; e nel *Cristo sul sepolcro*, sorretto da angeli (fig. 501), opera certamente tratta da modello del Pordenone, con quella intenzione modellatrice dei partiti di luce sul mirabile blocco marmoreo del sepolcro, e sul torso macchinoso di Cristo, il quale però, nelle gambe molli, a contrasto con la massività delle cosce, e nei globi turgidi delle spalle, non rivela davvero la potente organica unità dei nudi virili di Gian Antonio. Anche l'impeto fantastico dell'arte pordenoniana si rispecchia nell'effetto dinamico di quel vortice di putti che in sè trascina la testa scavezza del Cristo, non nei due toni che si urtano e stridono entro il campo del quadro: un tono giallo plumbeo, caratteristico di Florigerio, e un tono di rame, forzato e ignoto a Gian Antonio. Fa eccezione a

questa torpida e greve gamma, appesantita ancora dalle ombre bituminose del Florigerio, il putto che pesca il drappo di Cristo

Fig. 499 — Accademia di Venezia. Florigerio: *Madonna col Bambino e due Santi.*

nel sarcofago, tutto rosa e rorido, e davvero creato da un raggio di sole, così da farci domandare se non vi abbia avuto parte il pennello stesso del Maestro.

Fig. 500 — Galleria di Stato, a Berlino.
Florigerio: *San Sebastiano.*

Fig. 501 — Monte di Pietà, a Treviso. Florigerio e Pordenone: *Cristo morto*.
(Fot. Alinari).

Fig. 502 — Chiesa di Castel Roganzuolo. Pomponio Amalteo: Affreschi.

L'opera più evoluta di Florigerio è la pala dipinta nel 1529 per la chiesa di San Giorgio a Udine, raffigurante la *Lotta del Santo Cavaliere col drago*. La composizione si svolge a cerchio; e tutte le figure, guidate da un movimento di vortice, ne seguono la traccia come sospinte dal turbine. Qui il pittore s'ispira certo a un grandioso, epico Pordenone, come nel quadro di Venezia a Pellegrino da San Daniele; anche la tecnica è più libera e sciolta che in tutte le sue opere precedenti. L'intonazione giallobruna delle carni rimane la stessa, ma riflessi argentei schiarano i volti del Santo e della Principessa e la criniera del cavallone ricalcitrante. E le ombre, non sempre logiche, comunicano gran forza di rilievo alle figure, tinte di colori bassi e monocromi, ove soltanto risaltano il rosso e l'oro della veste regale. Il paese ombrato, con luci sinistre, il turbinoso nugolo d'angeli intorno alla Vergine, la figura della Principessa dominata da terrore, si mettono all'unisono col rombo di tempesta che traversa la scena.

Il più fecondo tra i seguaci del Pordenone, ma anche uno dei più superficiali, fu Pomponio Amalteo, che inaugura nella sua regione, per facilità e speditezza, la pittura di pratica. Egli rispecchia i difetti del Pordenone, senza compensarli con la forza dell'ingegno e lo slancio della fantasia. Le sue pitture del 1533, nel duomo, e nella chiesa dell'ospedale di San Vito, e le altre nel coro della chiesa di Castel Roganzuolo presso Conegliano (fig. 502), sono imitazioni fedeli, studiate, del Pordenone, specialmente le immagini di *Virtù* entro nicchie, che sembrano uscire dai medaglioncini del sottarco di Rorai Grande, più miti, più agghindate, con una grazia dolce, un po' melensa, e sangue men ricco. A Prodolone, a Valvasone, a Varmo, a Cividale, a La Motta, a Treviso, a Pordenone, a Udine, a Osoppo, a Portogruaro, a Serravalle, a Tolmezzo, è sparsa l'opera del longevo pittore, che cerca l'effetto contorcendo figure, agitando stoffe, avvivando i chiari con la sorda profondità delle ombre, ristampando, sino alla stanchezza, immagini e composizioni sui modelli del grande Friulano.

VIII.

GIAN GIROLAMO SAVOLDO, IL ROMANINO E I SUOI SEGUACI.

GIAN GIROLAMO SAVOLDO: La vita. — La bibliografia. — L'opera: Ricerche d'interpretazione grafico-luminosa della forma e delle variazioni di superficie nelle prime opere di carattere lombardo con qualche reminiscenza toscana. Trasparenze d'ombra e tonalità argentine affini a quelle del Lotto. Motivi giorgioneschi di riflessione entro specchi e di notturni, che divengono particolari della visione di Girolamo Savoldo. Tendenza luministica volta ad effetti di risalto plastico e di superficiali variazioni cromatiche. — Al contrario dei giorgioneschi, inclini a sfumar i contorni nell'atmosfera colorata, il Savoldo si vale dei contrapposti d'ombra e luce per circoscrivere e precisare la visione degli oggetti. Eccezione il "Flautista" di Casa Agnew. — Schematismo di composizione e addensamento del colore nella "Natività" di Torino, nel "San Paolo" di Lord Lee, nell'"Ebbrezza di Noè", e in altre opere tarde del pittore. — Capolavoro dell'ultimo periodo: la "Visione di San Matteo" a New York, la "Veneziana in iscialle" di Berlino. Breve decadenza nelle ultime opere. Epilogo. Catalogo delle opere.

GIROLAMO DI ROMANO, DETTO IL ROMANINO: Notizie della vita. — Bibliografia. — L'opera: Rispondenze delle opere giovanili del Bresciano con quelle del Boccaccino e con la tradizione lombarda del Foppa. — Influssi pordenoniani, e indiretti, da Giorgio di Castelfranco; vivezza accresciuta del colorito, pastosità del modellato. — Accentuazione dell'effetto di movimento. — Dilatazione delle forme e intenerimento cromatico; influsso delle incisioni tedesche. — Agglomeramento di forme massicce e grandiose, ispirate per gli effetti di luce a Girolamo Savoldo. — Accostamento a Tiziano. — Massima espansione delle figure e soffocamento dello spazio. Ultima opera. Catalogo.

SEGUACI DEL ROMANINO: Calisto Piazza, Ferramola, Andrea da Manerbio, Francesco Prato, Gualtiero Gualtieri.

GIAN GIROLAMO SAVOLDO

NOTIZIE DELLA VITA.

1480? — Verso questo tempo, non dopo, dev'esser nato a Brescia Gian Girolamo Savoldo, se nel 1548 Pietro Aretino lo ricorda come decrepito (Cfr. Lionello Venturi, *Giorgione e il Giorgionismo*, pag. 215 e segg.)

1508, dicembre 2 — È immatricolato pittore a Firenze, come si ricava dal « Libro della Matricola dell'Arte dei Medici e

Speziali » di questa città, dov'è ricordato come « Joannes Jeronimus Jacopi domini Pieri de Savoldis de Brescia, pictor ».

1510 — Data probabile dei due *Santi eremiti Antonio e Paolo* all'Accademia di Venezia. La scritta che vi si legge ora, e che porta la data del 1570, è rifacimento moderno derivante dall'errata lettura di quella antica (Cfr. Ortolani, in *L'Arte*, 1925, pag. 163 sgg.)

1521 — Il Savoldo abitava a Venezia, donde è chiamato a Treviso per dipingere una pala in San Nicolò (Cfr. per tutti questi documenti: Ludwig, in *Jahrb. der kön. preuss. Kunsts.*, 1905, XXVI, Beiheft, pag. 119 sgg.)

1521, settembre 8 — A « maestro Zan Jeronimo depentor » son pagate 3 lire « per so viazo » da Venezia a Treviso, per lui, il compagno e un « forzier », per venire a dipingere la pala di San Nicolò. (Dal Libro della Procuratia dell'Archivio di S. Nicolò di Treviso). La pala di S. Nicolò a Treviso, per cui Gian Girolamo Savoldo è chiamato (e rifatto delle spese di viaggio), doveva esser dipinta da Fra' Marco Pensaben. Il 13 aprile 1520 questi ebbe una caparra per mezzo di Vittor Belliniano, da lui delegato. Il 24 aprile di quell'anno arrivò il frate stesso, e il 4 di maggio si sa che era al lavoro. I pagamenti a lui per tale ancona durano fino al 31 gennaio dell'anno seguente. Allora Fra' Marco fugge improvvisamente da Treviso, lasciando in asso il quadro cominciato. Invano un frate Alvise è mandato a Padova, a Monselice, a Este, a Legnago e a Soave, « a cercar fra' Marco Pensaben che il dovesse venir a compir de depinser la pala dell'altar grando »: costui non si trova, nè si fa più vivo. La pala, allora, vien affidata al Savoldo.

1521, ottobre 13 — Pagamenti di L. 124 e di L. 80 « *a mistro Zan Ieronimo depentor* per parte del depenzer la pala dell'altar grando » e per « resto a saldo de sua mercede ». Gli

si rimborsano poi anche spese di alimenti e di colori. Con lui son pagati « mistro Zan indorador, per aver inzesà la pala del altar grando » e « mistro Lio de Venetia per far el teler della pala granda », e per averlo verniciato. A « mistro Bernardo fenestrer » son fatti pagamenti, « per fattura delle fenestre e lamade della capella dell'altar grando ».

1526, ottobre 17 — « Iovan Jeronimo dipintor da Bressa di Savoldj fijolo che fo de miser Betino di Savoldj », fa testamento e lascia erede sua moglie « la quale a nome Marija fijamenga de Tilandrija », e le dà incarico di fornire certe somme a vari individui, tra cui due pittori, un Ieronimo e un Venturino. Ricorda fra gli eventuali eredi « Lijsabetta, mia fijastra, zoè fijola de mia mojer » ed i « soij fiijoli... zoè Zovan, Marcho et... » Il Savoldo, dunque, aveva sposato una donna fiamminga, vedova e con diversi figliuoli.

1527 — *Natività con committenti*, ad Hampton Court.

1527, luglio 3 — Pietro Contarini nel suo testamento ricorda di aver « quattro telleri de la Madonna che va in Egipto, facto (sic) per mano di mistro Zuan Hieronimo, pictor da Bressa ».

1528 — In quest'anno esisteva in casa di Messer Francesco Zio una tela del Savoldo rappresentante la *Lavanda dei piedi*.

1532 — In casa Odoni era « la Nuda grande destesa da diretro al letto », pure del Savoldo (ricordata da M. Ant. Michiel) (Il Longhi la identifica con una *Venere dormiente* nella Galleria Borghese: *Vita Artistica*, 1926, 71-2).

1532, giugno 28 — Il Savoldo è testimone in Venezia al testamento di un tal Bernardino da Bexana, orefice, ed è ricordato come « pittore degnissimo »; si conosce di qui che egli stava di casa « in Venetia, in calle dala Testa, apresso a santo Joanne et Paulo ».

1533 — Data (ora non più visibile) della pala di S. Maria in Organo a Verona, commessagli dalla famiglia della Torre.

1539, novembre 8 — È testimone al testamento di Giovanni Antonio de Gandino: abitava ancora nello stesso luogo, a Venezia.

1539, novembre 17 — Ancora testimone per lo stesso testamento, davanti al notaro.

1540 — Tale data, secondo antiche guide, era sulla pala di S. Giobbe, a Venezia.

1544 — Un tale « Joannes Savoldinus de Roversis », dal Ludwig supposto il figliastro dell'artista, *Zoan*, ricordato nel testamento suo del 1526, è condannato a morte in contumacia.

1548, aprile 20 — Il Savoldo è testimone a un atto di vendita, in Venezia, ed è ricordato come abitante in quella città *in confinio sancte Crucis*. In questo stesso anno Pietro Aretino lo rammenta come vivo in una lettera, dove accenna alla « di lui decrepitudine » (*Lettere*, ediz. parigina del 1609, lib. V, pag. 64). L'anno di morte del Savoldo non si conosce.

L'OPERA. [1]

La più antica opera nota di Gian Girolamo Savoldo, i *Santi Eremiti Paolo e Antonio* nell'Accademia di Venezia (fig. 503),

---

1 Bibliografia su Gian Girolamo Savoldo: ARETINO (PIETRO), *Lettere*, vol. V, 648; PINO (PAOLO), *Dialogo della pittura*, Venezia, 1548; ROSSI (OTTAVIO), *Elogi historici di Bresciani illustri*, Brescia, 1620, pag. 502; RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte*, Venezia, 1648; BOSCHINI (MARCO), *Carta del navegar pittoresco*, (365), Venezia, 1660; SANSOVINO, *Venetia città nobilissima*, Venezia, 1663; BOSCHINI (MARCO), *Ricche miniere della pittura veneziana* (*Sestiere S. Polo*, 43), Venezia, 1674; LANZI, *Storia pittorica della Italia*, Bassano, 1795-96, tomo II, parte I, pag. 103; FEDERICI, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno dal 1100 al 1800 per servire alla storia delle Belle Arti d'Italia*, Venezia, 1803, pag. 31; ROSINI. *Storia della pittura in Italia*, Pisa, 1845, pag. 115, vol. V, pag. 114; MICHIEL (MARCANTONIO), *Notizie d'opere del disegno* (*Der anonimo morelliano*) curate dal FRIMMEL, in *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters u. der Neuzeit*, N. F., vol. I, Gläser, Vienna, 1888; VASARI (GIORGIO), *Le Vite*, curate dal MILANESI, vol. VI, 507 ss.; VENTURI (ADOLFO), *La Galleria del Campidoglio*, Roma, 1890; MORELLI (G.). *Kunstkritische Studien über Italienische Malerei. Die Galerie zu Berlin*, Lipsia, 1983, pag. 118; JACOBSEN (E.), *Die Gemälde der einheimischen Malerschule in Brescia*, in *Jahrb. der kön. preuss. Ksts.*, vol. XVII, 1896, pag. 26-28; JACOBSEN (E.), *La R. Pinac. di Torino*, in *Arch. stor. dell'Arte*, 1897, pag. 130; JACOBSEN (E.), *La Galleria del Castello Sforzesco di Milano*, in *L'Arte*, 1901, pag. 304; COOK (HERBERT), *Two alleged Giorgione*, in *Burlington Mag.*, 1903, pag. 78 ss.; COOK (HERBERT), *The « Savoldo » in the Nat. Gallery*, in *Burl. Mag.*, 1905, pag. 398; LUDWIG, *Archi-*

nulla riflette dell'arte veneziana, nonostante il vigore dell'impasto nelle carni lucenti e come madide, nei densi tessuti. Le due immagini han la struttura voluminosa greve lignea delle forme del Sacchi: la roccia profonda, che aduna l'ombra come nel cavo di una grotta, e lo spiraglio di paese velato e leggiero, quasi smarrito nella luce, si collegano alla scuola leonardesca di Lombardia. Ma già la misura della composizione, col gioco di larghi piani e di spigoli arrotondati dai riflessi di un pallido sole radente l'ombra della grotta, rivela il pittore studioso di rilievi corporei fissati dalla luce, la quale, cadendo sulla tunica di un Santo romito, sembra addensarne e tenderne il tessuto, mentre s'indugia altrove a commentare il minuzioso lavorìo delle superfici, sulle fronti rugose e sulle mani, come nelle erbe e negli sterpi che intreccian grovigli in vetta alla roccia.

Riappare la rupe oscura a fondo dell'immagine investita di luce, nel *Profeta Elia* della Raccolta Loeser (fig. 504), ma più s'aggrotta a proteggere, come in un nido d'ombra, la figura del Santo, puntellata alla roccia in una posa d'angolo vivace e tesa, che giova a racchiudere in rapido contorno elittico l'intera immagine. Al movimento insolito della composizione risponde

---

valische Beiträge zur Geschichte der Venez. Malerei, in *Jahrb. der kön. pr. Ksts.*, Beiheft zum XXVI Band, 1905, pag. 117 ss.; Berenson (B.), *Venetian painters of the Renaissance*, 1906; Jacobsen (E.), *Nachtrag zu meinem Artikel « Handzeichnungen in den Uffizien »*, in *Rep. für Kstw.*, XXIX, 1906, pag. 270; Venturi (L.), *Note sulla Galleria Borghese*, in *L'Arte*, 1919; Lorenzetti (G.), *De la giovinezza artistica di Jacopo Bassano*, in *L'Arte*, 1911, pag. 244 ss.; Bernardini (G.), *Poche spigolature in alcune Gallerie tedesche*, in *Rass. d'Arte*, 1911, pag. 37; Venturi (A.), *La formazione dell'Accademia Layard a Venezia*, in *L'Arte*, 1912, pag. 452; D'Achiardi, *Nuovi acquisti della Gall. Borghese*, in *Boll. d'Arte*, 1912, pag. 2 ss.; Venturi (A.), *Giorgione e il giorgionismo*, in *L'Arte*, 1913, pag. 215 ss.; Biancale (M.), *G. B. Moroni e i pittori bresciani*, in *L'Arte*, 1914; Burckhardt, *Der Cicerone*, nelle diverse edizioni; Cavalcaselle e Crowe, *Storia della pittura italiana* (vederne le varie edizioni); Cavalcaselle e Crowe, *Tiziano*, vol. I, pag. 410; Venturi (L.), *Attraverso le Marche*, in *L'Arte*, 1915, pag. 206; Longhi (R.), *Cose bresciane del Cinquecento*, in *L'Arte*, 1917, pag. 110; Salmi (M.), *Appunti per la storia della pitt. in Puglia*, in *L'Arte*, 1919, pag. 177 ss.; Salmi (M.), *La pittura veneta in Puglia*, in *Rass. d'Arte*, 1920, pag. 209 ss.; Venturi (A.), *Disegni di S. da Zevio, del Savoldo, di L. Lotto, di Raffaello all'Albertina di Vienna*, in *L'Arte*, 1922, pag. 112 ss.; Gamba (C.), *La Raccolta Crespi-Morbio*, in *Dedalo*, IV, 1923-24, pag. 535; Serra (L.), *Un dipinto del Savoldo*, in *Galleria d'Arte*, 1924, pag. 65 e in *Rassegna Marchigiana*, II, 1923-24, pag. 266-268; Detlev Freiherr von Hadeln, *Notes on Savoldo*, in *Art in America*, XIII, 1925, pag. 72 ss.; Ortolani (S.), *Di Giangirolamo Savoldo*, in *L'Arte*, 1925, pag. 163 ss.; Longhi (R.), *Precisioni nelle Gallerie Italiane* (R. Galleria Borghese: la *Venere* attribuita al Savoldo), in *Vita Artistica*, 1926, pag. 71-72; Longhi (R.), *Due dipinti inediti di Giovan Girolamo Savoldo*, in *Vita Artistica*, 1927, pag. 72-75.

un irrequieto gioco di luci, non più fisse e irretite come nel quadro di Venezia, ma erranti fra le stoffe accartocciate.

Forse di Toscana venne al Savoldo questa eccezionale vi-

Fig. 503 — Accademia di Venezia.
G. Girolamo Savoldo: *I Santi eremiti Paolo e Antonio.*
(Fot. Anderson).

vezza energetica dell'atteggiamento, come il risalto delle rocce scheggiate e degli sterpi sul cielo chiaro, motivo ripetuto, di convenzione, dal Bugiardini, dal Franciabigio, e da altri minori

Fig. 504 — Raccolta Loeser, a Firenze. G. Girolamo Savoldo: *Il Profeta Elia.*

fiorentini nella cerchia di Fra' Bartolommeo; certo di Toscana egli trasse ispirazione al fondo scenografico della *Venere dormiente* nella Galleria Borghese a Roma (fig. 505), ove non solo la negra cortina di nuvole richiama la nube che si dilata nel cielo per mettere in risalto il bianco profilo di Simonetta dipinta da Piero di Cosimo, ma anche il modellato fermo e asciutto del nudo, il volto piccolo e cesellato, volgono il nostro pensiero a

Fig. 505 — Galleria Borghese, a Roma. G. Girolamo Savoldo: *Venere dormiente.*

quel fiorentino ammiratore dell'arte nordica.[1] Forse il Savoldo ha veduta la *Venere* di Giorgione prima di adagiare sul drappo teso, sollevata da un alto cuscino, la statuaria dormiente, e di calar dietro il capo della dea una tenda cupa a sostituire la roccia di Dresda; ma lo spirito dell'arte giorgionesca è quanto mai lontano da questa nitida forma, fasciata da strisce di velo sul braccio e sulla gamba, come fusto d'albero da scorza. Anche il drappo forma cumuletti nivali alla maniera di Giorgione, ma così assottigliati e lucidi da sembrar composti in duttile metallo; e il paese elegiaco di Dresda, dorato e calmo alla luce

---

[1] Cfr. Roberto Longhi, in *Vita artistica*, anno I, n. 5-6.

del tramonto, qui si vede tra nembi, sconvolto e fumigante, come apparizione evocata da un torbido sogno. Il cielo ardente riecheggia da lungi la luce che investe e isola il bel corpo irrigidito, ma il terrapieno coronato di case forma, col gran nugolo tempestoso, l'argine d'ombra necessario alle mire del Savoldo. Nè alcun'eco risuona del paese di Giorgione in questo patetico

Fig. 506 — Raccolta Lötzbeck, a Monaco.
G. Girolamo Savoldo: *Riposo sulla via dell'Egitto.*

scenario, che si perde tra i nembi per riaprirsi in solitudini maestose. Una torre in ombra sul cielo acceso, come albero di nave lontana, un arbusto gramo, una lenta groppa di colle, sono i solitari abitatori.

La modellatura serrata e ferma delle mani strette al libro e del piccolo volto fasciato da una benda di lisci capelli rievoca la *Venere* nella tranquilla Madonnina che leggendo veglia la culla del Bimbo dormiente, nella Raccolta Lötzbek a Monaco (fig. 506). Il quadretto, che ricorda, per la grazia delle propor-

zioni rotonde, piccolette e concise, il tardo Boccaccino, figura il *Riposo sulla via dell'Egitto*, ma il Savoldo trova modo di separare, mediante rigide scogliere di roccia, le tre immagini dal paese umile e silenzioso in un mesto finir del giorno. Giuseppe dorme, ombra nell'ombra; dorme il Piccino fra i drappi, e tutto par fermo in quell'angolo pittoresco di terra: le due figure dormienti, come la Madonnina assorta, come gli alberi immoti: non uno spiro d'aria turba quel mondo di pace. Nulla di coreografico, di eroico, di appassionato, nella scena così penetrata di silenzio, di grave e placida intimità lombarda. Alta sino al confine del quadro si erge la scogliera per isolare come tra le pareti di una casa la Sacra Famiglia, annicchiandosi a proteggere d'ombra il sonno di Giuseppe e lasciando emergere in una luce calma la piccola Madonna seria, ingenua, assorta nella lettura come una bimba attenta, e il pargolo roseo, con una manina aperta sul fianco, coi piedini tondi che sbucano dal groviglio delle coperte. La piccola culla, le tele ammassate, il cartoccio della coltre rossa, sono squisiti brani di natura morta, accenni a un avvenire più lontano di quello serbato alla grande arte di Giorgione e del Vecellio primitivo.

Vicino di tempo alla piccola *Fuga in Egitto* per la modellatura ferma e serrata, crediamo il ritratto, in una raccolta privata a Bergamo (fig. 507), di *giovane* in cappello e veste neri, su fondo nero, appoggiato con la sinistra a un parapetto di taglio giorgionesco. Anche qui, tuttavia, la visione appare totalmente diversa da quella del Maestro di Castelfranco: mentre le immagini di Giorgione si fondono con l'ombra di base per lenti e dolci passaggi, la luce, nel quadro di Bergamo, attrae violentemente dalle tenebre del fondo la rubea testa e la mano carnosa, con un risalto quasi notturno. Più che i Veneziani, il Bresciano ricorda qui il grande Messinese non ignaro dell'arte fiamminga, Antonello, anche nella vampa improvvisa del colore. Ed ecco riapparire la minuzia pittorica savoldiana nell'orlatura a fil di ferro della camicia, nella tenue catenella, nei ricami ageminati, senza intaccare l'evidenza pla-

stica dell'immagine che s'affaccia dal fondo di tenebre, minacciosa e volontaria, fissata come da un igneo raggio di riflettore.

Quando il Savoldo riprende, nel quadro di Casa Albani (fig. 508), il tema della *Fuga in Egitto*, rinuncia alla grazia ingenua del quadretto Lötzbech, arricchendo lo sfondo con una

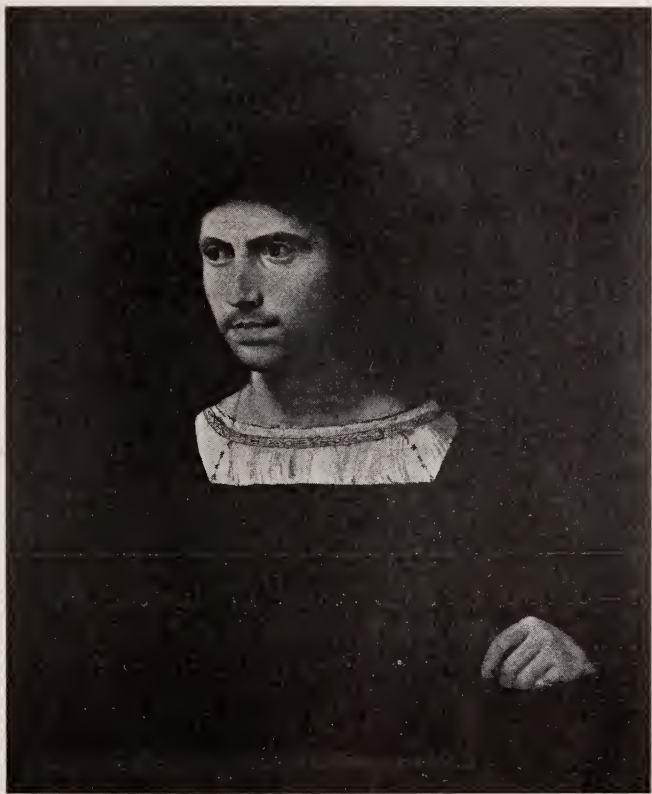



Fig. 507 — Raccolta privata, a Bergamo.
G. Girolamo Savoldo: Ritratto.

veduta di Venezia e complicando il paravento di roccia con una porta, un tabernacolo, una scaletta, e anche una finestrella tonda per la consueta apparizione del curioso affacciato contro luce. Le vesti della Vergine, che solleva piamente il bimbo tra le braccia per accostarlo al dolce viso materno, sono più sot-

tili di tessuto, più variegate di pieghe, così tenui e minute da sembrar incrinature. La luce calligrafa ne disegna i dorsi affilati, mettendo all'unisono la figura col vasto panorama agitato di riflessi nell'ombra e più vicino allo spirito dei settecenteschi

Fig. 508 — Casa Albani, a Pesaro. G. Girolamo: *Riposo sulla via dell'Egitto.*

cantori di Venezia, e soprattutto del Canaletto, che a quello dei seguaci di Giorgione.

* * *

Con ricchezza nuova d'impasto il Bresciano dipinge le carni della Vergine e del Bimbo, terse sotto veli d'ombre radenti, di trasparenza cristallina, e quasi lottesca, nella bella *Adorazione di Gesù* a Torino (fig. 509), dove il San Girolamo richiama le minuziose grafie del primitivo Savoldo, mentre San Francesco, spianato e rigido nel suo grandioso gesto d'estasi, ci si presenta con una solennità di stile pittorico degna dello Zurbaran. Quasi replica del quadro torinese è l'*Adorazione del Bambino* nella Galleria di Hamptoncourt (fig. 510), ove il Savoldo

Fig. 509 — Galleria di Torino. G. Girolamo Savoldo: *Adorazione di Gesù.* (Fot. Alinari).

Fig. 510 — Collezione Reale di Hamptoncourt. G. Girolamo Savoldo: *Adorazione del Bambino.*

sostituisce a San Girolamo, nel sollevare il manto di Maria sopra la testa del Figlio, un bellissimo ritratto palmesco di gentiluomo, e al San Francesco estatico una grave divota in ginocchio. Identica, nei due quadri, è la posa del bimbo sgambettante e tornito sui lini argentei. Un medesimo principio di contrapposti guida il pittore a formar nicchia per Gesù di un lembo del manto materno, e ad aprire la grande esedra di roccia che s'incide cupa sulla chiarità del cielo verdemare, distaccando come per effetto notturno la testa in luce del gentiluomo.

Fig. 511 — Galleria Liechtenstein, a Vienna.
G. Girolamo Savoldo: *La Pietà*.

L'effetto luministico più intenso induce a ritenere alquanto più tarda questa replica dell'*Adorazione di Gesù*, posteriore certo alla *Pietà* Liechtenstein (fig. 511), dove i chiari dominano, in un gioco di luce e controluce sottile e delicato all'estremo. A varie riprese, in anni precedenti, il pittore aveva svolto il tema della *Pietà*, in scene affollate e tragiche, con luci sanguigne e note acute e violente di colore, come nei quadri di Venezia e di Vienna. Qui non la folla: Cristo solo, con Nicodemo che lo sorregge: solo nel regno delle nuvole, sulla glaciale bianchezza del marmo e dei lini. Appena l'orlo del sepolcro fasciato dal sudario affiora alla cornice, come sospeso

fra terra e cielo. Le nuvole a globi bianco oro, come vapori sorgenti da acqua versata sopra un incendio, circondano il sepolcro; lo fasciano di silenzio; s'aggirano dietro il Cristo perchè riposi sopra un aereo guanciale la testa divina pacificata dal sonno. Le voci della disperazione e della ferocia si sono allontanate: la cerchia di nuvole protegge di un silenzio sacro la salma, in un regno non turbato dalle tempeste umane. Nicodemo, solo, sorregge il Redentore; fa conca all'immagine luminosa con le braccia, con la figura controluce; il viso è rubeo; di fuoco il manto che inviluppa tutta la persona, in un contrasto potente di tono con la bianchezza illividita del Cristo. Pensoso, egli china verso la terra lo sguardo stanco, gli occhi che non hanno più lacrime: e la sua ombra separa la luce delle nuvole dalla luce del corpo divino. Egli è un ritratto, reso con tutta la cura veristica del primitivo Savoldo, e le rughe incise dal dolore sul volto avvizzito esaltano per contrasto la bellezza eterna del Cristo, non tocca, non offuscata da morte. Non un rabesco di luce sulle stoffe e sui volti; non un accento che turbi il ritmo pacato e profondo della composizione. Il corpo di Cristo, tornito e algido, traspare come alabastro la luce delle nuvole; anche le pieghe tortuose, predilette dal Savoldo, s'irrigidiscono, si compongono, in quell'aria di pace, tra i fiotti di nuvole ascendenti dal suolo, nel consueto contrasto savoldiano degli esseri immoti col respiro della terra e del cielo.

Scritta questa pagina, commovente ed eterna come una *Pietà* di Giambellino, il pittore ci trasporta ancora lontano dalla terra, in un regno d'aria azzurra e di nuvole, con la figura dell'*Evangelista Giovanni*, in un quadro del Castello dei Conti Schönborn a Pommersfelden (fig. 512). La forma è qui a basso rilievo, ma con la posa trasversa suggerisce profondità di spazio, nonostante il fondo piatto di cielo. L'evidenza volumetrica del grande libro marmoreo e della mano che lo squaderna s'accentua per contrasto col busto spianato dalla veste oscura.

Tronca dalla cornice, come la figura di vegliardo nella *Pietà* Liechtenstein, la severa immagine ci appare lontana

dalla terra, in una regione inaccessibile di cielo e di nuvole: intorno al fulcro dell'Evangelista, la cui testa in posa frontale coincide esattamente con l'asse mediana del quadro, si bilanciano il blocco niveo del libro, l'ombra nera dell'aquila, le due orizzontali strisce di nuvola sul cielo di un profondo azzurro: schema rigido, che imprime il suggello della tradizione lombarda a questa immagine di veglio, michelangiolesca, epica, che guarda

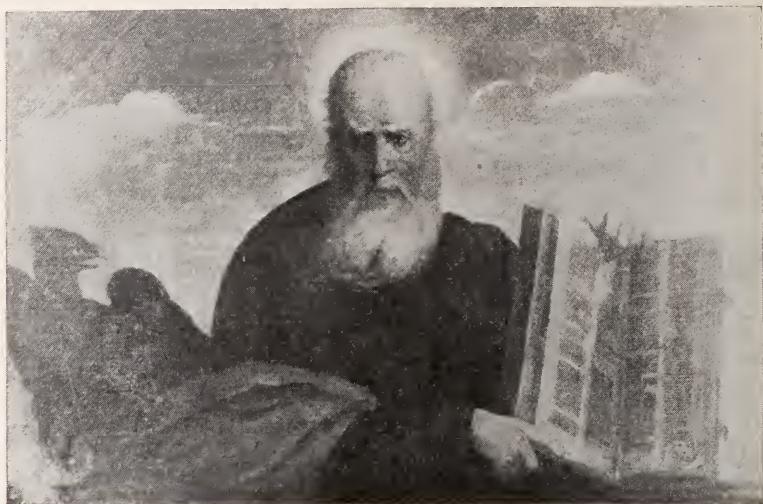



Fig. 512 — Castello dei Conti Schönborn, a Pommersfelden
G. Girolamo Savoldo: *San Giovanni Evangelista.*

alla terra dal suo regno di nuvole. Le sopracciglia aggrottate velano gli occhi folgoranti; un nimbo di luce aureola la fronte sproporzionata, enorme, cupola gigante, forzata dal pensiero. E il libro monumentale, che riverbera come lastra di marmo la bianca luce delle nuvole, si muta ai nostri occhi nelle tavole della legge presentate al popolo dalla maestà formidabile e corrucciata del duce d'Israele.

Nella grande pala della Galleria di Brera (fig. 513), dipinta per San Domenico di Pesaro, il Savoldo, come Lorenzo Lotto nella pala del Carmine a Venezia, divide in due campi la scena:

Fig. 513 — Galleria di Brera. G. Girolamo Savoldo: Pala d'altare.
(Fot. Anderson).

i quattro Santi sulla terra, la Vergine nel cielo tra due angeli musici, sopra un alone popolato di cherubi, che ricordano, sebbene tradotti in una pittorica dispersione di fiocchi di luce entro la luce, il motivo raffaellesco della pala di Foligno. Nel basso, le forme si stagliano nitide, sul fondo glauco e oro di cielo e di nuvole, innalzandosi come rocce granitiche in ombra dal paese piano, smarrito nella luce: San Girolamo nell'atteggiamento di una statua del Vittoria, San Mauro irrigidito dall'estasi, con la destra tesa e vibrante sulla pagina del libro come sui denti di una tastiera. I Santi, radicati al suolo, sono ruvidi uomini dei campi, ma la fantasia del Savoldo pittore delle *Veneziane* e del quadro Borghese colora il fanciullo tibicine, assorto in contemplazione nostalgica della terra. E lo spirito nordico del pittore penetra il paese piano, animato di luci da un tocco sensibilissimo e tenue, sotto il cielo vasto, commosso e arioso, screziato di pallidi riflessi dalle nuvole nella sua glauca profondità marina.

* * *

Il motivo giorgionesco del *San Giorgio tra specchi* è ripreso dal Savoldo nel *Ritratto di guerriero* al Louvre (fig. 514), preludio alla composizione caravaggesca, in quella posa divulsa, di sghembo, che per sè costruisce in profondità lo spazio, e risuona lontano, ripetendosi a contrasto nell'immagine riflessa dallo specchio. La luce tuttavia non penetra la sostanza dei corpi, paga di animare le superfici a sprazzi e baleni. Solo divien lieve e diafana, nella rara nebulosità dell'ombra riflessa, la mano che s'imperla incontrando una corrente di luce. È un luminismo più affine ai modi di un Van Mieris che a quelli dei seguaci di Giorgione.

Come in un crudo riverbero di fiamma a bengala, esce dal fondo d'ombra l'*Aristotile* della Galleria di Vienna (fig. 515), mezza figura ispirata probabilmente da esemplari düreriani nell'asprezza metallica dei contorni: il volto stesso par lavorato a cesello nei lineamenti impressi di una grandezza barbara

e febbrile, messa in risalto dall'audace dissonanza cromatica fra la tunica di un verde metallico e le carni accese da riflessi di vampa. Caratteristica del Savoldo è la massa della destra, rappresa e scorciata quasi per violenza del getto luminoso, che

Fig. 514 — Louvre. G. Girolamo Savoldo: *Ritratto di guerriero.* (Fot. Alinari).

ne inscrive e limita il volume come in un'opera del Seicento caravaggesco.

S'inizia probabilmente in un momento prossimo al *Ritratto di guerriero* la serie delle *Veneziane in iscialle,* con la *Maddalena* della Galleria Nazionale di Londra (fig. 516). Ivi, come nel ritratto del Louvre, l'atteggiamento della figura indica in profondità lo spazio, costruendo la forma a vasti piani riquadrati. E più dell'armatura risplende lo scialle serico dai larghi specchi variamente esposti alla luce, in un gioco di ombre limpide e di superfici abbacinate. I lineamenti stessi del volto, raggiunto da fiochi barlumi, sono geometrici.

Più tardi, nel dipinto di Berlino, quasi la forma si perde entro il serico fruscìo dello scialle; qui si sente riquadrata e forte

Fig. 515 — Galleria di Vienna. G. Girolamo Savoldo: *Aristotile*. (Fot. Wolfrum).

sotto l'argentea stoffa, che ora si spiana, come sulla spalla, in larghi campi di ombra fredda e di fulgidissima luce, ora s'increspa come specchio d'acque sfiorato dal vento in una notte di plenilunio. E verso misteriose lontananze s'approfonda il

romantico paese intorno all'immagine che passa vestita dei magici splendori notturni, celando nell'ombra gli occhi pensosi.

Tessuto di raggi lunari nella sua trama bigio argento, lo scialle par l'anima stessa della notte che s'addensa nell'azzurro

Fig. 516 — Galleria Nazionale di Londra.
G. Girolamo Savoldo: *La Maddalena.*
(Fot. Hanfstaengl).

cupo del cielo e della laguna, più fondo per il contrasto con le nubi color d'amaranto e di croco. E il vasetto d'unguenti, che dà alla figura, come nel quadro Giovanelli (fig. 517), il titolo di *Santa Maddalena,* sembra assorbire nella sua porosa sostanza il chiaro di luna, accostando in un rapporto finissimo di toni la mezza luce vellutata dalle muraglie. [1]

---

[1] I lineamenti riquadrati e il cielo frecciato di nuvole, la struttura delle mani simile a quella dell'*Aristotile* e del *Pastore* già Böhler, inducono a ritener opera del medio periodo savol-

Con gli stessi principî, in un momento d'ispirazione felice, il maestro bresciano dipinse il *Pastore* già in Casa Böhler a

Fig. 517 — Collezione Giovanelli, a Venezia.
G. Girolamo Savoldo: *La Maddalena.*

Monaco (fig. 520), sostituendo la tesa di un cappellone floscio alla conca dello scialle.

Anche qui i contrapposti di lume e d'ombra, intensi e profondi, rivelano la corposità delle forme e delle stoffe, creando

diano la *Deposizione* berlinese (fig. 518), non senza qualche perplessità, causata dalla crudezza dell'illuminazione, che staglia il gruppo come di statue colorate sul fondo cupo di roccia, dalla grafia ritmica delle pieghe nelle vesti di San Giovanni, dallo splendore metallico delle stoffe arrovellate di Maddalena. A questa *Deposizione* di chiaroscuro violento, aperta verso una fantomatica visione di rocce e castelli sotto un cielo di diaspro sanguigno, si collega la testa di giovane ricciuto che, in un quadro della Galleria Borghese (fig. 519), ricorda il San Giovanni della *Deposizione.* La mezza figura, fissa dalla luce in un'espressione di stupor doloroso, ripete, con la mano schiusa e rassodata dallo scorcio pittorico, il savoldiano gioco di piani rapidamente costruiti dalla luce.

brani pittorici degni del Caravaggio o di Velazquez giovane, quali una mano poggiata al bastone e una compatta falda di veste sopra il ginocchio; e pongono in evidenza, come per rimbalzo, la figura fortemente chiaroscurata sul fondo che slontana vaporoso, coi suoi colli azzurri e le case leggiere sottili, graficamente

Fig. 518 — Galleria di Stato, a Berlino. G. Girolamo Savoldo: *La Deposizione.* (Società fotografica).

illuminate. La stessa scelta del soggetto esce dal mondo veneto: che se pure il contadino con boraccia e zufolo figurasse un personaggio biblico, quale il Figliuol prodigo o Giuseppe al pozzo, noi lo vedremmo sempre tradotto in soggetto di genere, da quel suo pacifico e pieno riposo nella calma laboriosa dei campi. E il colore, di sobrietà lapidea, si allontana dal mondo giorgionesco per gli accordi profondi di grigi su grigi, a contrasto con la subita fiamma di una manica rossa, che accende il volto nell'ombra del cappellone di feltro.

Variano i criterii luministici in un capolavoro firmato dal Savoldo: il *Flautista* di Casa Agnew (fig. 521), ove la luce e

Fig. 519 — Galleria Borghese, a Roma.
G. Girolamo Savoldo: *Ritratto di giovane.*
(Fot. Brogi).

l'ombra diventan veramente atmosfera e immedesimano la figura al suo fondo di pareti ombrose. Novità, questa, assoluta nell'arte del pittore bresciano, che suole staccar per contrapposti

di luce l'immagine dallo scenario in cui si presenta, tale novità da sconcertare il nostro occhio e da render ardua la collocacazione del bellissimo quadro nella serie delle opere savoldiane.

Fig. 520 — Casa d'Arte Böhler, a Monaco. G. Girolamo Savoldo: *Pastore.*

Il ritratto è qui semplice pretesto a raffinati passaggi di tono. Non s'arresta la luce alle superfici, ma s'identifica col soffice colore e forma l'interno vaporoso e l'immagine nel suo

Fig. 521 — Casa d'Arte Agnew, a Londra. Savoldo: *Il Flautista.*

caldo nido di pellicce e di velluto. Non più semplice schermo alla luce del *plein air*, l'ambiente qui s'identifica con l'atmosfera da cui nasce e in cui respira l'immagine. L'oscurità che invade l'interno si attenua sulle pareti e sulle vesti in bagliori vellutati, e gradatamente sale al triangolo di luce che s'intaglia nella maschera d'ombra del volto, e alla superfice abbagliata

Fig. 522 — Galleria Borghese, a Roma. G. Girolamo Savoldo: *Tobiolo e l'Angelo*. (Fot. Anderson).

del foglio di musica appeso a una parete, traendo la nota più intensa dai contrasti con l'ombra calata dal grande cappello sulla fronte e sugli occhi, dal flauto sulle mani carnose, morbide, modulate nel gesto sul largo accordo tonale che tutta pervade la scena. E veramente questa musica di luci che a grado a grado penetra l'ombra diffusa nell'interno è tra i più chiari preludi alle visioni rembrandtiane di tenebre diradate e di mistero.

Riprende la propria via il Savoldo col *Tobiolo* della Galleria Borghese (fig. 522), ove il bosco sostituisce la ruina creatrice

dell'oscurità necessaria al risalto pittorico dell'immagine, lasciando che il nostro occhio spazi, traverso le frondi, su lon-

Fig. 523 — Galleria Borghese, a Roma: Particolare del quadro suddetto. (Fot. Alinari).

tananze idealmente leggiere e ariose. E la luce torna ad arabescare le vesti dell'angelo (fig. 523), giocando tra i meandri delle pieghe; marezza la crespa superficie dei rasi; soffia leg-

giera sulle grandi ali nivee, per investire dall'esterno Tobiolo, col volto nell'ombra, e costruirlo in salda posa trasversa. Un senso patetico spira dal cielo tutto fughe di luce tra nuvole; ma il bosco, che i Veneziani avrebbero trattato a massa, è qui paravento serico e sottile; e le immagini non si fondono, come

Fig. 524 — Pinacoteca di Torino.
G. Girolamo Savoldo: *Adorazione de' pastori.*
(Fot. Anderson).

per i giorgioneschi, in un solo respiro col grande scenario destinato a lanciar nella luce le tre figure della leggenda: il pesce, modernissimo brano di natura morta, il raffaellesco Tobiolo, la grande farfalla argentea dell'angelo. L'azione è sospesa, e il sogno aleggia intorno alle immagini silenziose, sul volto liliale dell'angelo.

* * *

Prossima al quadro Borghese è la *Natività* di Torino (figura 524). Ivi non solo il pastorello che avanza da sinistra richiama il Tobiolo, ma la dirupata ruina e la roccia che le forma sostegno sostituiscono il mazzo d'alberi, salendo ancora più alto,

tronche dalla cornice, mentre ai lati un mondo pittoresco di montagne, casolari, alberi, confina col cielo animato dall'ultima luce del tramonto. E se le immagini in primo piano sono ancora nell'atmosfera argentea prediletta dai Bresciani, la pasta del

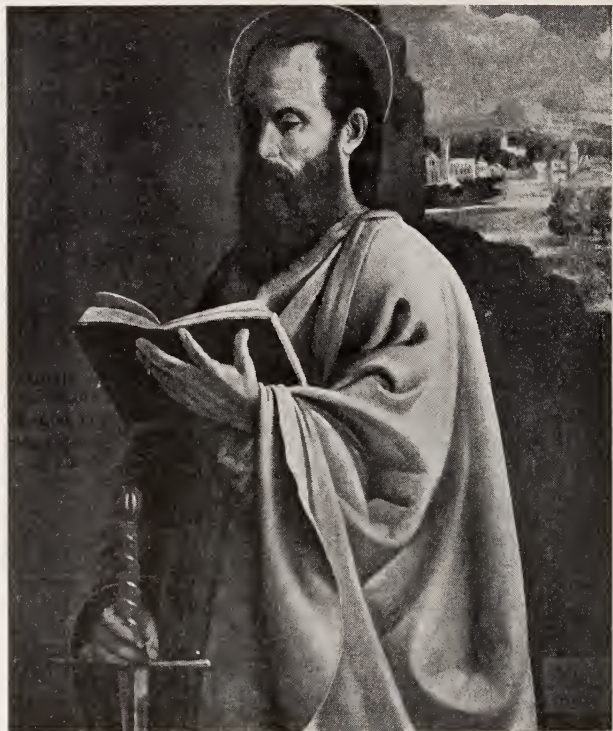



Fig. 525 — Raccolta di Lord Lee of Fareham, a Londra.
G. Girolamo Savoldo: *San Paolo.*

colore, densa e ricca nelle stoffe e nelle mani carnose, s'avvicina, più che nei quadri precedenti, a quella del Palma. A un tempo, nessuna composizione del Savoldo è più schematica di questa, ove una rigorosa misura determina le distanze tra le figure costrette nelle pose e nei gesti. Persino l'atteggiamento del giovinetto che ultimo arriva sembra voluto perchè la deliziosa figurina riecheggi nei suoi limiti di spazio l'angusta fenditura tra roccia e bosco, che le forma sfondo.

La rigidità schematica della posa, che inscrive la figura come entro uno schiacciato prisma rettangolare, avvicina al quadro di Torino il *San Paolo* ora nella Raccolta privata di Lord Lee of Fareham (fig. 525), ove la pasta del colore, ispessita, preannuncia le opere dell'ultimo periodo. Eretta sopra un piedistallo invisibile, la gran statua del Santo stacca con sintetici effetti di luce e controluce dal paravento di roccia grigia, che si spezza per riecheggiare, attenuato, l'angolo preciso composto dalla testa immota con la spalla rigida del Santo, e per lasciar spaziare l'occhio sulla chiara lontananza di paese e di cielo. Da essa viene all'immagine granitica il lume che la sospinge dall'ombra fuor del quadro; e il calcolo delle direzioni è così preciso e acuto che l'orlo luminoso dell'acqua presso la riva continua, di là dalla parete, l'orlo di luce del manto sulla spalla. Poche opere rispecchiano le caratteristiche proprie all'arte del Savoldo come questa immagine austera di Santo, sul grigio fondo di pietra che la separa dal paese vaghissimo. Assottigliata dalla penombra ha perduto ogni corposità la muraglia, semplice mezzo di risalto luministico all'immagine monumentale, scolpita dalla luce e dall'ombra nel vivo di una roccia. Anche alla complicazione minuta delle stoffe, agli arabeschi luminosi delle superfici, rinuncia qui il pittore per una concisa semplicità di spigoli e di pieghe. Nè conosciamo brano paesistico del Savoldo più ammirabile di questa veduta di case bianche in un nido verde d'acque e di boschi, remoto e limpido.

La costruzione angolare del gruppo risulta invece a un insolito effetto di dinamismo nell'*Ebbrezza di Noè*, appartenente a una collezione privata romana (fig. 526). Il fondo, con masse d'alberi vellutate da azzurre ombre di prima sera, avvicina il quadro al *Tobiolo* della Galleria Borghese. Ma lo spirito delle due pitture è profondamente diverso: la prima è un'apparizione fiabesca, la seconda uno spettacolo di teatro tragico; nella prima il Savoldo si diletta di contorni capricciosi, di pieghe a inestricabili meandri; nella seconda, luce e ombra definiscono le masse corporee con un'evidenza degna del primo

Caravaggio. Il vecchio è steso al suolo, di scorcio, avvolto dall'oro del tramonto; e la figura dell'uomo ridente s'annicchia nell'ombra come per sottrarsi al dramma di luce che impietra i fratelli arretranti. La tensione delle due grandi immagini irrigidite in posa trasversa, la costruzione angolare di quella abbacinata muraglia umana, la massa potente della figura in ombra,

Fig. 526 — Raccolta Marinucci, a Roma.
G. Girolamo Savoldo: *L'ebbrezza di Noè.*

sono il più chiaro preludio, nell'arte nostra del Rinascimento, alle conquiste del secolo di Michelangelo da Caravaggio.

Il *San Paolo* di raccolta privata da noi ricordato riappare nella pala della chiesa di Santa Maria in Organo a Verona (fig. 527), la quale segna una svolta nell'arte del Savoldo per il mutamento portato al colore da un tocco denso e grasso, che toglie alle carni il lustro marmoreo e sgrana il tessuto delle stoffe.

La pala di Verona ripete all'incirca lo schema di quella di Brera; ma la riduzione del paese e del cielo nascosti dalle invadenti figure toglie alla scena il respiro di spazi luminosi.

Fig. 527 — Santa Maria in Organo, a Verona. G. Girolamo Savoldo: Pala.
(Fot. Brogi).

che ne era l'incanto maggiore. Tanto s'innalzano da terra le immagini stirate in lunghezza che il pittore è costretto a trovar posto alla testa di San Pietro ritagliando a festone la grotta

Fig. 528 — Galleria degli Uffizî.
G. Girolamo Savoldo: *La Trasfigurazione.*
(Fot. Alinari).

di nuvole in cui s'annicchia pesantemente la Vergine. Si sente lo sforzo della fantasia che s'era librata ad altissimi voli nella *Pietà* Liechtenstein e nel *Tobiolo,* in questa pala ove sono echi dell'arte veronese del Cavazzola e di Gian Francesco Caroto.

Ad essa si collega, per l'incandescenza e la pastosità del colore, la *Trasfigurazione* degli Uffizî (fig. 528), respiro ansioso di luci dibattute tra l'ombra, lacerate dal vento, che effonde nel cielo, ai lati dell'aureola di Cristo, grandi ali argentee di nuvole. Il Redentore s'innalza nella luce, come nella *Trasfigurazione* di Giovanni Bellini a Napoli, ma il bianco lume di mattino

Fig. 529 — Galleria Nazionale di Londra. G. Girolamo Savoldo: *San Girolamo* (già nella Raccolta Layard, a Venezia).
(Fot. Alinari).

d'aprile è qui un freddo abbrividente splendore, che serpeggia tra ombre come di fumo, e sfavilla per le trite pieghe dei drappi screziando il colore.

Nel *San Girolamo* della Galleria Nazionale di Londra (fig. 529), proveniente dalla Raccolta Layard, il paese, come rade volte nel l'arte del Savoldo, s'immedesima con la figura, nella solitudine mesta del piano, sconfinato e lieve com'aria sotto la vastità di un cielo di fiamma e d'oro. S'annicchia l'altare di roccia per accogliere in una grotta d'ombra il Crocefisso, mentre il libro riceve

come specchio i riflessi del cielo screziato dal tramonto, e la mano aperta del Santo avanza dalla penombra umidiccia sino a raggiunger la corrente di luce. Torna il Savoldo a dilettarsi

Fig. 530 — Galleria degli Uffizî.
G. Girolamo Savoldo: Disegno per il *San Girolamo*.
(Fot. Alinari).

di minute grafie, definendo erbe ed arbusti, screpolature di roccia e labirintiche pieghe, rughe di carni e ciocche di capelli selvaggi, come nel pastoso disegno degli Uffizî (fig. 530); ma il colore denso e vellutato s'imbeve di luce, e il nudo, specialmente nel braccio

enorme, spianato come ceppo sotto la pialla, si assimila, per grandiosità immanente e primigenia, al castello di roccia che dall'alto strapiomba sull'altare.

Più denso e viscido si fa il colore nel quadro del Campidoglio, creduto *Ritratto della Duchessa d'Urbino* (fig. 531). Seduta in

Fig. 531 — Galleria del Campidoglio.
G. Girolamo Savoldo: *Ritratto detto della Duchessa d'Urbino.*
(Fot. Anderson).

un interno, presso una finestra, come nei ritratti tizianeschi, la gentildonna turbata medita, tenendo a segno l'indice nel libro che stava leggendo. Il modellato fermo ed energico del volto nella sua triplice corona di trecce, la mano compatta e nervosa, il brano commosso di paese, i fuochi del rosso nella manica di broccato, riflettono le più alte qualità del Savoldo maturo nella importante opera guasta. E anche qui, come nella pala di Brera, l'immagine, nella tensione volontaria dell'atteggiamento, è fissa dalla luce che ne modella i lineamenti in spessore, mentre l'ala delle brezze notturne agita il romantico cielo.

La calda tonalità, d'ispirazione tizianesca, e lo spessore del tocco, avvicinano al ritratto del Campidoglio l'*Apostolo* di Casa Böhler, a Monaco (fig. 532), staccato dalla sua base

Fig. 532 — Casa d'Arte Böhler, a Monaco.
G. Girolamo Savoldo: *Apostolo*.

di tenebre con rilievo prismatico di roccia. Qualche tocco argenteo s'aggruma nel velluto della veste, mentre, percossi da luce, emergono dal fondo, con superba integrità plastica, volto mani e libro della grandiosa immagine, che si eleva come monumento nella notte, col suo piglio d'aquila aggrappata alla roccia.

Tra i capolavori di quest'ultima fase dell'arte savoldiana è la *Visione di San Matteo* nel Museo Metropolitano di New York (fig. 533), il più incandescente *notturno* del pittore bresciano, e quasi un preludio alla visione dipinta dal Caravaggio per la chiesa di San Luigi dei Francesi, in quel serico fruscìo

Fig. 533 — Museo Metropolitano di New York.
G. Girolamo Savoldo: *La visione di San Matteo.*
(Fot. cortesemente fornita dalla Direzione del Museo).

dell'angelo che s'aggira intorno al Santo come pianeta nella sua orbita di luce, stendendo nelle tenebre dell'interno l'argenteo par d'ale. Come nel *Tobiolo,* non è l'angelo la fonte luminosa, ma la lampada, che dallo scrittoio abbacina del suo riflesso il velluto greve della tunica e illumina di sotto in su il volto estasiato del Santo, per diffondersi in delicate fluorescenze su quello dell'angelo, carico di languore. Fusa nel colore denso e ricco, la luce discioglie in tortuosi torrenti ignei le pieghe della tunica aggrovigliata del Santo, e a un tempo pre-

corre le sintesi formali secentesche nei risalti di sotto in su della mano e del volto, costruiti con estremo vigore mediante il semplice accenno di un piano d'ombra, di un piano di luce. Nel fondo, a sinistra, si scorge l'interno di una stanza, con la scenetta di genere delle figurine accanto al focolare, tra i vapori di fiamma: s'apre in tal modo allo sguardo la fuga di luce che il Savoldo negli altri quadri creava mediante sfondi lontani di paese e di cielo. Tra i due centri luminosi è un intervallo di tenebre: l'oscura parete, che s'aggrotta come a raccogliere in un letto d'ombre la testa del Santo, tesa e languente nell'estasi. Così immagini e ambiente si fondono in una spirituale unità rara nell'arte del Savoldo.

In questo momento egli riprende il tema delle *Veneziane in iscialle,* nella figura muliebre del Museo di Berlino (fig. 534), tutta corsa, tra le multiple pieghe del manto, da incandescenti rivoletti, come di colore liquefatto da fiamma. La muraglia intorno chiude l'immagine corrusca in una cerchia oscura, che si spezza in alto perchè il dolce volto circonfuso nell'ombra dal baglior del drappo riposi sulla seta verdemare del cielo. Ravvolta nel manto color di ruggine e d'oro, l'ignota volge a noi, dal suo cammino, i grandi occhi, il viso diafano, protetto dall'ombra di uno scialle. Non più trattenuta dalle ampie superfici, che riflettevano come specchi lume e ombra nella *Maddalena* di Londra, la luce goccia a larghe stille, si dilata in lingue incandescenti, come nel *San Matteo* di New York, accentuando per contrasto la calma della penombra che protegge il volto di raso. In un mite grigiore scolora il rosso delle muraglie; di un pallido verde marino è il cielo, e in quel sopore dolcissimo di toni prende vita lo scialle abbrividente di luce, come grande foglia d'autunno sfiorata dal vento. In fiochi arpeggi si smorza quella fanfara di luci sul volto della bella passeggera, che rimane nei nostri occhi come il fiore più raro sbocciato dalla fantasia di Girolamo Savoldo, in un momento d'accordo felice tra i suoi istinti luministici di Lombardo e la magìa degli ori veneziani. Il vento, che gioca con la luce sul raso smagliante, s'acqueta

nella conca dello scialle, per sfiorare di un soffio vespertino l'immagine di giovinezza protetta dall'ombra.

Lo spessore incandescente dei tessuti avvicina alla *Visione*

Fig. 534 — Galleria di Stato, di Berlino.
G. Girolamo Savoldo: *La Maddalena con lo scialle.*
(Fot. Hanfstaengl).

di San Matteo il *Presepe* della Galleria Tosio e Martinengo a Brescia (fig. 535), terza replica del soggetto ispirato ai *not-*

turni giorgioneschi, ove il Bimbo ripete lo sgambettìo del piccolo Gesù adorato della Madre e da Santi nei quadri di Torino e di Hamptoncourt, e in un intenso risalto pittorico emergono dal fondo le immagini assorte e severe. Il paese è quasi

Fig. 535 — Galleria Tosio e Martinengo, a Brescia.
G. Girolamo Savoldo: *Presepe.*
(Fot. Alinari).

disegnato dal pennello nella sottigliezza delle ruine e nella esilità filiforme degli alberi; e con ugual cura meticolosa, da incisore nordico, son numerate le crepe della capanna, gli intervalli tra le assicelle di legno, i fiocchi della nuvolaglia oscura,

da cui erompe l'angelo, libellula minuscola, sperduta nell'immensità dello spazio. Scolpito dalla luce, s'appoggia al muricciolo un pastore curioso, e contrasta con la meticolosa sottigliezza grafica del fondo nella pienezza dei volumi arrotondati di testa e busto, sotto lo spessore davvero illusorio del camiciotto e del cappellaccio di fustagno. E di là dalla parete il consueto pastore s'affaccia dal chiaro di luna del paese notturno alle tenebre della capanna, aggiungendo un contrapposto ai contrapposti d'ombra e luce su cui si basa l'opera intera.

Qualche anno dopo, il Savoldo ripete il soggetto della *Natività* nel quadro della chiesa di San Giobbe a Venezia (fig. 536). Sono le stesse figure, quasi nella disposizione stessa: Giuseppe appoggiato al muricciolo, la Vergine orante, i pastori curiosi; persino il ragazzetto importuno che interroga l'uomo barbuto affacciato alla finestrella: il pittore stanco raccoglie il suo antico materiale, per ricomporne la scena con uno sviluppo in lunghezza maggiore, un effetto di notturno più intenso, una forzata vivacità di pose, che toglie al pastore curioso la bella semplicità di modellato e di espressione. Pareva un brano di pittura fiamminga, nella *Natività* di Brescia, quel contadino lombardo, che, preso possesso del muricciolo come di un palchetto di teatro campestre, comodamente vi si adagiava per contemplarsi la scena, mentre nel quadro di Venezia s'insinua d'impeto nell'angolo spezzato della muraglia, stringendo con enfasi le mani nella preghiera. E così la Vergine semplice e assorta delle primitive *Natività* si è trasformata in gentildonna orante, e il Bambino ha perduta l'antica tornitura di membra. Solo il vecchio San Giuseppe mantiene l'austera solennità di antico filosofo, nel quadro che forse fu l'ultimo *notturno* composto da Gian Girolamo Savoldo.

* * *

Tempra schietta di Lombardo, il maestro bresciano educato a Venezia non fu mai un vero giorgionesco. Mentre Tiziano giovane e il Palma miravano all'accordo tonale delle

Fig. 536 — Chiesa di San Giobbe, a Venezia.
G. Girolamo Savoldo: *Natività*.
(Fot. Alinari).

zone cromatiche, il Savoldo, sin dall'inizio volto a ricerche luministiche, vedeva nei contrapposti d'ombra e luce lo strumento al risalto pittorico delle forme. Perciò, invece di fondere figura e paese, come solevano i giorgioneschi, in unità spirituale, quasi il paese fosse un riflesso dell'emozione che anima l'uomo, egli isola la forma umana valendosi di pareti d'ombra — rocce, o muraglie, o filari d'albero — e fissa mediante la luce la posa delle immagini assorte in un silenzio grave, sospese nei gesti, mentre infonde movimento e vita alle verdi campagne, e anima i cieli col respiro delle nuvole. I paesi di Tiziano giovane son paesi di sogno, dorati e rigogliosi come le sue bionde figure; i paesi delle opere tarde partecipano alla vita eroica dei personaggi o alle tristezze che gravano sull'anima loro, come i fondi dei due ritratti di *Carlo V* al Prado e a Monaco; i paesi del Savoldo sono dipinti invece con un abbandono schietto e immediato al vero. Se anche l'ammirazione per il colore veneto guida il pittore a intenerir col tortuoso moto della luce i tessuti delle vesti, a trar bagliori di madreperla dal vetro di una fiasca, a incrostar di scaglie gemmate la meravigliosa testa del pesce di *Tobiolo*, simile intenerimento della sostanza cromatica, prima dura compatta e liscia, si limita generalmente alle superfici delle stoffe, mentre rimane intatta l'unita levigatezza delle carni nei volti giovanili, netto il disegno delle rughe in quello dei vecchi, perspicua e circoscritta la forma. E quando vien meno la ricerca delle variazioni di colore mediante minute variazioni di superficie, il Savoldo, nel dipingere il tessuto compatto di una casacca di fustagno o di un cappellaccio di ruvido panno, come nel fissar in luce la massa greve di una mano, apre spiragli verso la pittura del Caravaggio o di Velazquez giovane.

Sempre più tende Tiziano, nel corso della sua vita, a disciogliere con la smagliante libertà del tocco la compattezza dell'immagine, nell'atmosfera sempre più densa e satura di splendore, mentre il Savoldo vede concisa e definita la forma, traverso multiple proiezioni d'ombra e luce. La parete d'ombra, com-

posta da rocce o alberi, strapiomba, spesso prolungandosi di là dalla cornice; e le figure stesse, con le pose di sghembo o a incrocio di piani, costruiscono intorno a sè lo spazio per azione di luce. Perciò l'angelo non guida Tobiolo, come solevano i pittori italiani rappresentarlo, ma siede in una complicatissima posa, e invade lo spazio in profondità con gli scarti delle ali d'argento, delle gambe, delle braccia, dei massi raccolti a piedistallo: costruzione di spazio mediante piani incrociati di luce e d'ombra che diviene anche più evidente nel *Ritratto di guerriero* al Louvre, nell'*Apostolo* Böhler, nel *San Mattia* di New York. Mentre Venezia si abbandonava alla inebriante canzone del colore, e rapiva ai tramonti l'oro delle carni e dei lussuosi paesi, il Savoldo semplificava il tono per la determinazione pittorica della forma sbalzata da luce. Restìo alle morbidezze dei Veneziani è il suo colore, come lontano dal fuoco tizianesco è il sentimento di grandezza muta, di serietà profonda, che pervade l'arte di questo pensoso ricercatore. Ma dai suoi paesi animati e pittoreschi, dai rapporti di luce preziosi di una capiglia-

---

[1] Catalogo delle opere di Gian Girolamo Savoldo:

Bergamo, Collezione privata: *Ritratto virile.*

Berlino, Kaiser Friedrich's Museum, n. 307-*A*: *La Veneziana* (Santa Maddalena), firmata.

— — n. 307A: *Pietà.*

— Collezione Wilhelm von Stumm: *Ritratto virile* (poi presso van Diemen).

— Collezione De Burlet: *Giovane contadino in un paese* (poi presso il Böhler, quindi presso Contini a Roma).

Brescia, Pinacoteca Tosio e Martinengo: *Adorazione dei pastori* (già in S. Barnaba).

Fermo, Casa Bernetti: *San Gerolamo in un paesaggio* (citato dal Berenson).

Firenze, Uffizî, n. 645: *Trasfigurazione* (già nella Collezione di Paolo del Sera, poi in quella del Granduca di Toscana).

— Collezione Loeser: *Il Profeta Elia.*

Gosford House, N. B. Longniddy (Scozia), Collezione di Lord Wemyss: *Pastore che suona il flauto in una campagna.*

— — *Ritratto virile.*

Hampton Court, Galleria, n. 138: *Gastone di Foix* (replica di quello al Louvre).

— — n. 139: *Natività con committenti* (datata 1527).

Leningrado (già a), Collezione Leuchtenberg: *Adorazione dei pastori.*

Londra, National Gallery, n. 1031: *Maddalena* (già in casa Fenaroli a Brescia).

— — *San Girolamo* (già nella Collezione Sayard a Venezia).

— Thos. Agnew and Sons: *Flautista in una stanza,* firmato (già a Seven Oaks, presso Lord Amherst).

— Collezione di Mr. Doetsch (già): *Busto di uomo.*

— Collezione di Lord Lee of Fareham: *San Paolo.*

tura bruna con un volto bianco e un'ala nivea, di un viso muliebre velato d'ombra col serico fruscìo di uno scialle, dal silenzio stesso che avvolge della sua misteriosa divinità le scene, sgorga una vena di poesia fresca e profonda.

Milano, Brera: n. 234: *Madonna in gloria e quattro Santi* (proveniente da San Domenico di Pesaro).
— Ambrosiana, *Trasfigurazione* (replica di quella agli Uffizi).
— Raccolta Crespi-Morbio: *Natività.*
Monaco, Böhler (presso): *Apostolo.*
— Collezione Lotzbeck, n. 98: *Riposo nella fuga in Egitto.*
New York, Metropolitan Museum, n. 272: *Ritratto virile* (Collezione Marquand).
— — *San Matteo e l'Angiolo* (già presso il Grassi).
Parigi, Louvre, n. 1518: *Gastone di Foix* (firmato).
— Collezione Lazzaroni: *San Sebastiano.*
Pesaro (presso), Villa di Mirafiore, Collezione Castelbarco-Albani: *Riposo nella fuga in Egitto.*
Pommersfelden, Collezione dei Conti Schönborn: *L'Evangelista Giovanni.*
Roma, Galleria Borghese, n. 139: *Busto di giovane.*
— — n. 547: *Arcangelo e Tobiolo.*
— — *Venere in un paese.*
— Galleria Capitolina: *Dama coi simboli di Santa Margherita.*
— Collezione Marinucci: *Ebbrezza di Noè.*
Terlizzi, Chiesa degli Osservanti: *Presepio.*
Torino, Galleria, n. 118: *Natività.*
— — n. 119: *Natività e adorazione dei pastori.*
Treviso, S. Nicolò: Pala d'altare (datata: 1521).
Venezia, Accademia, n. 328: *Gli Eremiti Antonio e Paolo.*
— S. Giobbe: *Adorazione dei pastori* (datata: 1540?).
— Collezione Giovanelli: *Veneziana in iscialle.*
Verona, Santa Maria in Organo: *Madonna in gloria e quattro Santi* (datata: 1533).
Vienna, Hofmuseum, n. 208: *Deposizione nel Sepolcro.*
— — n. 213: *Aristotile.*
— Collezione Liechtenstein: *Cristo morto.*
— — *Ritratto di giovane guerriero.*

ROMANINO DA BRESCIA.

Notizie.

1484-1487 — Nasce in Brescia Girolamo di Romano detto il Romanino. Il nome della famiglia deriva da Romano in Lombardia, ma essa si era stabilita a Brescia fin dalla prima metà del '400. L'anno di nascita del pittore è incerto, perchè dalle tre polizze d'estimo in cui egli stesso dichiara la sua età si ricavano tre date diverse.

1510 — Data della *Deposizione* della Galleria dell'Accademia di Venezia, e della *Pietà* a Wimborne (Dorset), nella Collezione di Lord Wimborne.

1513, aprile 30 — I padri del monastero di Santa Giustina a Padova incaricano il Romanino di dipingere la pala per l'altar maggiore della loro chiesa, e una tela a olio con l'*Ultima Cena* per il refettorio. Entrambe le opere sono ora nel Museo Civico di Padova.

1516 — L'artista va a Verona per collaudare i dipinti eseguiti nel Duomo dal suo discepolo Altobello Melone. In questa perizia è ricordato il nome del padre del pittore, Romano di Luchina, cui vien dato il titolo di *magister*.

1517 — In una polizza d'estimo il Romanino dichiara di avere 33 anni, e fa il nome di sua madre, madonna Margherita, che viveva con lui.

1519, luglio 26 — Federico Gonzaga scrive al Romanino, ricordandogli la promessa fatta di dipingere la facciata del palazzo di Paris Ceresara, astrologo di Mantova; ma il pittore non ubbidì mai all'invito.

1519, ultimo di dicembre — L'artista riceve l'incarico di dipingere la quarta e la quinta arcata del Duomo di Cremona. Questo lavoro fu finito di pagare solo nell'agosto del 1523,

in seguito a una lite sorta fra i committenti, non soddisfatti del lavoro di lui, e il Romanino, che citava a suo pro il giudizio di Boccaccio Boccaccino e di altri pittori.

1521 — Data del quadro con la Vergine e il Bambino nel Museo di Padova, proveniente dal Vescovado.

1521, marzo 21 — I Padri della chiesa di San Giovanni di Brescia stipulano con « magistro Hieronymo de Rumani sive de Rumano et magistro Alexandro de Bonvisinis pictoribus et civibus et habitatoribus Brixiae », il contratto per la decorazione della cappella del SS. Sacramento.

1524, dicembre 1 — I deputati di Asola si accordano con il Romanino per le pitture della loro chiesa.

1525 — Data del polittico della National Gallery di Londra, proveniente dalla chiesa di Sant'Alessandro a Brescia.

1529 — Data della *Presentazione al Tempio*, ora nella Pinacoteca di Brera, e della pala del Duomo di Salò.

1531, giugno 12 — Girolamo Romanino riceve un pagamento per lavori fatti nel Castello del Buonconsiglio a Trento, dove era stato chiamato da Bernardo Clesio. I documenti che riguardano l'opera del pittore in quel luogo durano fino all'ottobre 1532.

1534 — In un'altra polizza d'estimo l'artista si dichiara di 47 anni, e dice di aver con sè un figlio, Bonaventura, di anni 7.

1538 — Data del ritratto di G. A. Acquaviva, conservato in High legh hall (Kunstford, Cheshire).

1539, marzo 5 — L'artista riceve un primo pagamento di 50 lire per gli sportelli del Duomo di Brescia.

1548 — « Hieronimo depentor quondam domini Rumani de Rumano » dichiara di avere 62 anni, e di vivere con la moglie Paola e con 7 figli.

1557, dicembre 15 — Stringe un contratto con i Benedettini di San Pietro a Modena per il quadro con il *Redentore che predica alle turbe,* ancor oggi nella chiesa.

1559, ottobre 13 — L'artista viene chiamato a far parte del Consiglio municipale di Brescia.

1566 — Non è perfettamente certa la data della morte, che però dev'essere avvenuta circa quest'anno.

L'OPERA.[1]

Primo documento dell'attività artistica del Romanino è la *Pietà* nella Galleria di Venezia, datata 1510 (fig. 537). Non si riconosce quasi il pittore che tre anni dopo dipingeva la solenne

---

[1] Bibliografia su Girolamo Romanino:

MICHIEL (MARC'ANTONIO), *Notizie d'opere del disegno*; VASARI (GIORGIO), *Le Vite degli eccellenti pittori, scultori ed architettori,* Firenze, 1568 (edizione Milanesi, Firenze, Sansoni, 1880) (*Vita di Vittore Scarpaccia,* vol. III, pag. 653; *Vita di Gerolamo da Carpi,* vol. VI, pag. 504); ROSSI (OTTAVIANO), *Elogi historici di Bresciani illustri,* Brescia, 1620, pagg. 502-504; COZZANDO (L.), *Vago e curioso ristretto, ecc.,* Brescia, 1694, pag. 119; RIDOLFI (CARLO), *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato,* Venezia, 1648, pag. 252; AVEROLDI (G. A.), *Le scelte pitture di Brescia additate al forestiere,* Brescia, 1700; PAGLIA (FRANCESCO), *Giardino della pittura diviso in sette giornate, in forma di dialogo fra la Pittura e la Poesia.* Manoscritto della Biblioteca Queriniana di Brescia con l'*imprimatur* del 14 dicembre 1712; CARBONI (G. B.), *Le pitture e scolture di Brescia che sono esposte al pubblico, con un'appendice di alcune private Gallerie,* Brescia, 1760; ORLANDI (PELLEGRINO), *L'abecedario pittorico,* Napoli, 1733, pag. 262; LANZI (LUIGI), *Storia pittorica d'Italia,* Bassano, 1795, vol. II, pag. 100; BALDINUCCI (F.), in *Notizie,* V, 1817, pag. 102; ODORICI (F.), *Guida di Brescia,* 1853; *Storia di un dipinto* (*di Romanino da Brescia*), Padova, 1866, in-8° (senza nome d'autore); FE' D'OSTIANI (L.), *Il Padre Francesco Sanson e la Chiesa di S. Francesco a Brescia,* 1869, pag. 12; MUONI (D.), *Un dipinto del Romanino ad Antignate,* Milano, 1869; CROWE e CAVALCASELLE, *A history of painting in North Italy,* cit, vol. II; FENAROLI (S.), *Dizionario degli artisti bresciani,* 1877, pagg. 201-206, e 282-285; MORELLI (G.), *Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino,* Bologna, 1886, pagg. 412, 417; BALDORIA (R.), *Pitture di Girolamo Romanino,* in *Archivio storico dell'Arte,* IV, 1891; JACOBSEN (E.), *Die Gemälde der einheimischen Malerschule in Brescia,* in *Jahrbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen,* XVII, 1896; MORELLI (G.) (IVAN LERMOLIEFF), *Della pittura italiana,* Milano, 1897; KUNSTHISTORISCHER KONGRESS INNSBRUCK, 1902, *Die Wandgemaelde in der Loggia des Löwen hofes in Castello del buon Consiglio zu Trient von Girolamo Romanino,* IX Taf., Innsbruck, H. Schwick, 1902; BERENSON (B.), *North Italian Painters of the Renaissance,* Londra, 1907; FRIZZONI (G.), *Autoritratti di Gerolamo Romanino,* in *Bollettino d'arte del Ministero della P. I.,* Roma, 1908; HADELN (D. v.), *Romanino und Bacchiaccas und ihre Beziehung zu Dürer,* in *Jahrbuch der Preuss. Ksts.,* 1908; PISANI (N. B.), *Un ritratto del Romanino,* in *Arte e Storia,* 1908; FRIZZONI (G.), *Autoritratti di Girolamo Romanino,* in *Boll. d'Arte,* II, 1908, pag. 215; RICCI (C.), *Un quadro del Romanino nel Duomo di Salò,* in *La Rivista del Garda,* 1913; VENTURI (L.), *Giorgione e il giorgionismo,* Milano, 1913; LONGHI (R.), *Cose bresciane del Cinquecento,*

pala di Santa Giustina a Padova. In un tono basso, nel silenzio, è presentato Cristo morto tra i pietosi che l'accerchiano commossi; lontano si vede la vetta del Golgota, schiarata da un riflettore al modo usato da Ercole de' Roberti nel fondo della *Pietà*

Fig. 537 — R. Galleria di Venezia. Romanino: *La Pietà.*

di Liverpool. Ancora nell'orlatura dello scialle che copre il capo di Maria, e in altre vesti delle figure qui raccolte, si posson notare

in *L'Arte*, 1917; VENTURI (A.), *Girolamo Romanino nelle Raccolte Holford a Londra, Harrach a Vienna*, in *L'Arte*, XXVI, 1923, pag. 30-2; NICODEMI (G.), *Girolamo Romanino*, Brescia, « La poligrafica », 1925, pag. 251; BELOTTI (BORTOLO), *Il banchetto di Malpaga*, in *Arch. stor. lomb.*, LII, 1925, pagg. 352-61; LONGHI (R.), *Di un libro sul Romanino* (recensione del volume del Nicodemi), in *L'Arte*, 1926; NICODEMI (G.), *Per un libro sul Romanino* (risposta a R. Longhi), in *L'Arte*, 1926; RENESCH (OTTO), *An early and a late portrait by Girolamo Romanino*, in *Burl. Mag.*, XLVIII, 1926, pag. 98.

Fig. 538 — Museo Nazionale di Belle Arti, a Budapest.
Boccaccino: *Il Bambino adorato dalla Vergine, San Giuseppe e San Girolamo.*

le reminiscenze quattrocentesche dei modelli del Romanino, pronte tuttavia a scomparire, incompatibili con l'amplificarsi cinquecentesco della forma. E così, mentre il manto di Maddalena è segnato da avvallamenti e da lunghe costole tonde di lamina

Fig. 539 — Hofmuseum di Vienna. Boccaccino: *La Poetessa.*
(Fot. Wolfrum).

metallica, si osserva in generale un cader delle vestimenta più libero e sciolto. I tipi hanno corrispondenza con quelli del Boccaccino: per esempio il vecchio presso Giovanni è simile di modulo, benchè men duramente segnato, al *San Girolamo* dell'ancona del Boccaccino nel Museo d'Arti Belle a Budapest (fig. 538). Così Maddalena per i lineamenti ricorda la *Poetessa* nell'ovato

dell'Hofmuseum di Vienna (fig. 539), proprio del più sviluppato Boccaccino: tutto però con un'energia nuova, come se il Maestro

Fig. 540 — Collezione Benson (già), a Londra.
Romanino: *La favola di Pane e Siringa.*
(Fot. Braun).

cremonese, nella trasformazione operata dal seguace bresciano, stesse per prendere scatti di vita. Il Boccaccino, con l'inoltrar nel Cinquecento, si amplificava accorciando le sue lunghe donzelle;

rosseggiava e imbruniva i piani delle figure perlacee. Quell'adesione del Maestro cremonese alle nuove forme lo portava più

Fig. 541 — Collezione Benson (già), a Londra.
Romanino: *La favola di Apollo e Dafne.*
(Fot. Braun).

facilmente a contatto con i giovani bramosi del nuovo; e Garofalo ferrarese e Romanino bresciano furono della schiera dei suoi adepti.

Vi sono due quadri nella Collezione Benson, ora Duveen (figg. 540-541), con istorie ricavate dalle *Metamorfosi* di Ovidio: *Apollo e Siringa che si trasmuta in giunco, Apollo e Dafne,* attribuiti allo « Pseudo Boccaccino », mentre potrebbero bene assegnarsi al giovane bresciano: alte scogliere con muschi grondanti,

Fig. 542 — Pennsylvania Museum di Filadelfia.
Romanino: *Una donna, due putti abbracciati e un alabardiere.*
(Fot. per cortesia del Pennsylvania Museum).

con torri circolari e castelli nelle vette e nelle insenature, con alberelli esili, altissimi, a foglie rade, puntolini scuri sul cielo nubiloso. Sembrano proprii del Romanino nel tempo in cui s'erudiva all'arte tenendo di mira il Cremonese, tanto più che reminiscenze di questo pittore si troveranno anche di poi, per esempio nell'acconciatura della donna seduta presso un albero tra un alabardiere e due putti in abbraccio (fig. 542), nel vasto

paesaggio di un quadro attribuito al Palma Vecchio nel Pennsylvania Museum di Philadelphia, e da assegnarsi verosimilmente al Romanino, in tempo prossimo alla pala d'altare di San Francesco di Brescia, ora a Berlino, quando le reminiscenze

Fig. 543 — San Rocco, a Brescia. Romanino: Pala d'altare.

boccaccinesche erano soffocate da un luminoso velo d'arte giorgionesca. Nel quadro del Pennsylvania Museum, il Romanino trasporta in un mondo idilliaco il soggetto della *Tempesta* Giovanelli, pure evocando il motivo lombardo dei putti abbracciati, e abbandonandosi ai suoi smaglianti capricci cromatici nel volger le spire nere e argento di una veste di seta.

Prossima al tempo della *Deposizione*, è la pala d'altare di San Rocco a Brescia (fig. 543), con la Madonna in un trono scavato

nella rupe, e i Santi Bernardino e Rocco, Onofrio e Margherita. La figura di una pia donna nella *Pietà* fasciata dal manto si ripete nella Santa Margherita, con occhi però più tondi e piccoli, con impronta più boccaccinesca. Anche il paese, con

Fig. 544 — Collezione Marinucci, a Roma.
Romanino: *Madonna col Bambino.*

certe schegge di roccia erette e pianticelle a foglie rade, quali si vedono ne' piani anteriori dei fondi del Boccaccino, conservate dal Maestro pur quando le sue figure s'eran fatte formose, si rivedono similmente in questa ancona d'altare, esordio del Romanino, ancor più magro che nella *Pietà* già descritta, e meno padrone del chiaroscuro.

Un quadro della *Vergine col Bimbo*, presso il Marinucci a Roma (fig. 544), mostra ancora qualche elemento della tradizione foppesca, e in genere alcune caratteristiche lombarde del pittore, il quale si prova tuttavia, specie nel risvolto dorato della tenda, a commettervi effetti veneziani di colore.

* * *

Ben presto il Romanino s'accende, nel *San Pietro* e nel *San Paolo*, grandi sportelli di trittico a Cassel (figg. 545-546): San Pietro in veste rossa e manto verde oro; San Paolo come un barbaro sire, con veste che par lucente armatura e manto rosso. S'innalzano come due statue sul cielo, strisciato da cirri; ma appaiono ancor primitive, nonostante il loro fiammeggiare, a chi guardi le vestimenta con que' piegoni metallici a scanalature, a tiranti, che notammo nella *Pietà*. Piegoni a scanalature, a raggiere di cordoni, si vedono anche nei due *Cavalieri* della chiesa di Santa Maria in Valvendra, a Lovere (figg. 547-548), staccati dal cielo di un purissimo azzurro con argentei cirri, come i due Santi di Cassel. San Giovita, sopra un destriero bianco screziato, madreperlaceo, indossa un guarnello di tela d'oro e impugna una picca; San Faustino, sul cavallo baio, con una magnifica criniera bionda luminosa, ha veste gialloro con pezze purpuree a scacchi. Avanzano i due cavalieri, proiettando le ombre sul pavimento levigato, davanti a una transenna marmorea. Le due ante d'organo hanno nel primo piano l'*Annunciazione* del Ferramola con forme derivate dal Boccaccino; e questo è un altro accenno all'importanza ch'ebbe il Maestro a Brescia e negli esordi del nostro pittore.[1]

---

[1] Anche più chiaro il rapporto con l'arte del Boccaccino si mostra negli affreschi di San Giovanni a Edolo, dove il trittico con la *Crocefissione*, il *Battesimo di Gesù*, e la *Decapitazione del Battista*, per le figure fasciate dai drappi, i paesi a contorni sottili e nitidi, a rocce frastagliate e alberetti sterili, sembra imitazione delle forme di Boccaccio Boccaccino nel Duomo cremonese. Altri affreschi del Romanino nella stessa chiesa (volta con le *Storie della Genesi*, pareti con *Storie del Battista*) affermano l'importanza dell'elemento lombardo nell'educazione del pittore.

Lo sforzo di vestire, di acconciare i personaggi, è dimostrato dal Romanino anche in una pala d'altare in San Francesco, a

Fig. 545 — Galleria di Cassel.
Romanino: *San Pietro*.
(Fot. Hanfstaengl).

Brescia (fig. 549), eseguita probabilmente prima della pala di Santa Giustina, a Padova, e nella quale il coloritore già prova tutta la gioia dei suoi rossi e dei suoi gialli. La composizione è assiepata sotto quell'arco, ma i quattro Santi in ginocchio

a' piedi del trono sembrano muoversi in giro tondo attorno il piedistallo, così che la compagine dei Santi viene da quell'idea

Fig. 546 — Galleria di Cassel.
Romanino: *San Paolo.*
(Fot. Hanfstaengl).

di moto alleggerita. Nel cielo nuvole bianche girano a cerchio, gonfie di luce, e a scemarne il bagliore due soleggiati angioletti stendono il baldacchino dietro la Madonna in trono, così che soffocato lume d'oro vela il sottarco; l'ombra avvolge i

Fig. 547 — Santa Maria in Valvendra, a Lovere.
Romanino: *San Faustino.*

Fig. 548 — Santa Maria in Valvendra, a Lovere.
Romanino: *San Giovita.*

due Santi ai lati della Vergine; e un velo di luce trasparente, rosata, scalda gli altri Santi e più la Madonna e il Bambino.

Fig. 549 — San Francesco, a Brescia. Romanino: Pala d'altare. (Fot. Alinari).

La base del trono scompare sotto due tappeti, uno d'oro, uno azzurrino, sottile questo e rabescato di luci, così da sembrare serica rete che tra le maglie chiuda fremiti argentei.

La pala d'altare di *Santa Giustina* (fig. 550), ora nel Museo di Padova, par completare la fantasia coloristica del Romanino

Fig. 550 — Pinacoteca di Padova. Romanino: Pala d'altare. (Fot. Anderson).

con la decorazione pittorica che continua l'incorniciatura e forma un tutto con essa, con lo spazio acquistato dalle figure

nel solenne ambiente festoso di luce, atrio del cielo. Stilla di rosa violetto la veste della Vergine; arde di fuoco la tunica dell'angiolo a sinistra; splende il rosso nel piviale tra le orlature d'oro, sprilla da stole e dai risvolti dei panni; lustran d'oro il piviale a fiorami del Vescovo, le orlature metalliche dell'architettura, le rose nell'azzurro dei cassettoni, la vela di paranza adriatica che si spiega al sole, vestendo l'angiolo col braccio al fianco. Dietro tutto quel clangore di rossi, quell'osanna di ori, il cielo d'un azzurrino chiaro, sparso di nuvole, si arrosa, sulla cortina azzurra dei monti. Tutti quei rossi spremuti dai grappoli, o splendenti nel velluto o infocati di rubino, imporporano le guance delle figure: è il giorno della vendemmia per il colore.

In queste due pale d'altare quale fu il maestro che agitò l'arte del Bresciano perchè vestisse di porpora e d'oro? Forse il Pordenone, che già aveva attinto a Giorgio da Castelfranco: si può notare che il tipo della Santa nella pala di *Santa Giustina* è quello stesso delle figure muliebri del Friulano. Anche i verdi luminosi, le carni trasparenti, mostrano come il Romanino, traverso questo pittore, sentisse Giorgione. Son già stati notati da Lionello Venturi, nella pala di *Santa Giustina*, «due busti di giovani che, per gli occhi ispirati e per la lunga zazzera, rivelano intenzioni giorgionesche»; ma non ancora il pittore s'accosta, se non indirettamente, al Maestro di Castelfranco. Anche i *Tre Innocenti morti*, con le teste in iscorcio, nel tondo mediano della predella della pala, benchè coloriti con delicata pastosità di carni, restan lontani dal mondo romantico di Giorgione, e mantengon nel fondo quelle strie bianche di nugoli che abbiamo già veduto.

Il Romanino aveva spiegato tutto l'ardore dei suoi colori, ma non ancora a quel fuoco cominciavano a sciogliersi, a serpeggiare i movimenti delle sue figure. I due ritratti del Museo di Budapest (fig. 551) e dell'Accademia Carrara di Bergamo (fig. 552), eseguiti a un tempo, in simile costume, ci mostrano l'artista sempre più volto a fantasie di colore: quello di Budapest veste, come l'altro, di velluto nero pezzato d'oro metallico; si copre d'un berretto

aureo; ha il volto luminoso in quel riverbero di giallo oro contro una superba cortina verde. Ma non ancora in questi ritratti sfolgoranti il segno de' contorni perde determinazione e fermezza, sebbene, come nelle pale d'altare descritte, insieme con l'aumento

Fig. 551 — Museo Nazionale di Belle Arti, a Budapest.
Romanino: *Ritratto d'ignoto.*
(Fot. Hanfstaengl).

della vivezza del colorito, si abbia quello della pastosità di modellato.

Ben presto il Romanino dovette cominciare tuttavia ad accompagnar il crescendo coloristico con un crescendo di movimenti. Aveva veduto in Padova Tiziano, alla Scuola del Santo, porre in lotta l'ombra con la luce per intensificare l'agitazione,

degli animi, la violenza degli atti umani; e verosimilmente creò, non senza ricordi di quegli affreschi, l'*Adultera* di Glasgow (fig. 553), con strappi di luce, baleni sulle vesti rasate, tenebrori

Fig. 552 — Galleria dell'Accademia Carrara, a Bergamo. Romanino: *Ritratto*. (Fot. Anderson).

a contrasto, dibattiti tra le masse splendenti e le scure, rispondenti a quella rissa di un giovinastro che trascina la donna, piena di vergogna e di paura, davanti a Gesù, proteso dal seggio a respinger l'accusatore minaccioso e a scacciarlo, mentre il grasso Fariseo, superbo della sua collana d'oro, si allontana quasi im-

paurito di quel trambusto, e una guardia par gli chieda l'ordine dell'arresto di Cristo. La volgare trasformazione dell'iconografia della scena forse fu eseguita dal Romanino, il quale mantenne nella colorazione quel rasato dei *Santi Pietro e Paolo* di Cassel, che egli derivò forse dal Savoldo, ottenendo per i contrasti fortissimo effetto. L'osservazione del Pordenone e di Tiziano

Fig. 553 — Galleria di Glasgow. Romanino: *L'Adultera.*

fece scoppiare nel Romanino la tendenza al movimento; e dal 1514, data del compimento del quadro di *Santa Giustina*, al 1520, data degli affreschi sugli arconi della nave nel Duomo di Cremona, il pittore s'infuriò nelle ricerche del nuovo. Sembra probabile che abbia eseguito, poco dopo l'*Adultera*, la fronte di cassone con la favola di *Adone*, e l'altra con quella di *Erysicton* (figg. 554-555) nel Museo di Padova, attribuite a Giorgio da Castelfranco. Il movimento s'imbarocchisce nelle figure tondeggianti, nelle masse degli alberi staccate dal cielo fulgido, come nel fondo dell'*Adultera*, in tutto quel ghirigoro del segno, in quei

contrasti d'intensi colori, in quegli accenti di sole, di fuoco, d'oro. L'artista si è ispirato a Giorgione per dare aspetto romantico alle sue composizioni, ma gli arpeggi giorgioneschi son

Fig. 554 — Museo Civico di Padova. Romanino: *La nascita di Adone.* (Fot. Alinari).

Fig. 555 — Museo Civico di Padova. Romanino: *La selva di Polidoro.* (Fot. Alinari).

tradotti da tamburi e da trombe. È un giorgionismo chiassoso che nulla riflette del grande prototipo.

Nel lustro che corre dal 1515 al 1520 il Romanino trapassa da uno ad altro esemplare, al Palma in un *Ritratto d'uomo acconciato alla carnevalesca* (fig. 556), e nella pala d'altare già a San Francesco di Brescia, ora a Berlino (fig. 557). In questa il pittore mette il trono della Vergine all'aperto, come fece Iacopo nel quadro di *Santo Stefano* a Vicenza, in un recesso verde di piante e di fronde.

Dall'ombra azzurrata del baldacchino si stacca la luce diafana, biondorosa, delle carni della Vergine, del Bambino, degli angioletti, con ali notturne screziate d'azzurro e d'argento lunare: la stessa luce d'argento che traspare dal volto dell'angioletto a sinistra e dalle nuvole sul marmo azzurro del cielo. La opulenta Vergine, sotto il manto azzurro, ha una veste rossa svanita nell'oro, color di foglia secca; il putto suonatore, appiè del

trono rustico, una camiciola d'argento come l'orlo delle ali; veste azzurra e manto gialloro il cavaliere San Rocco, col volto

Fig. 556 — Buckingham Palace di Londra.
Romanino: *Ritratto d'uomo acconciato alla carnevalesca.*

diafano e il berretto grigiazzurro scintillante. Sfarzoso del Santo vescovo, è il piviale rosso aureo, con ricami d'oro pallido.

* * *

Il colore del Romanino si stempera e dilaga nelle forme allargate delle figure; mentre la pasta del colore s'intenerisce, le forme aggrandiscono, e si svuotan di forza. Anche nell'*Assunta* della

Fig. 557 — Galleria di Stato a Berlino. Romanino: *Madonna e Santi.*
(Fot. Hanfstaengl).

chiesa di Sant'Alessandro in Colonna, a Bergamo (fig. 558), ove ancora non sono gonfie le immagini, appare il tormento del

Fig. 558 — Sant'Alessandro in Colonna, a Bergamo.
Romanino: *Assunzione della Vergine.*
(Fot. Alinari).

pittore intento a cumular nugoli sopra nugoli, monti sopra monti, a torcer drappi, ad acuire gli atteggiamenti degli Apostoli

sorpresi. Tranne uno che guarda in alto alla celeste bambola, essi gesticolano e discorrono, scossi come da terremoto. Tutta la preparazione del Maestro, solenne nella vermiglia pala d'altare a Padova, si dissolve, si va disperdendo.

Lo squadro delle figure, non ancora ampio, ci fa classificare

Fig. 559 — Castello di Malpaga. Romanino: Affresco.

anteriormente al 1520 gli affreschi del castello di Malpaga (es. fig. 559), ove il pittore gode ai contrasti delle vesti bianche e nere, delle piume bianche e nere dei giostratori, delle tappezzerie a strie alterne grigio perla e grigio verde nel *Convito,* delle variopinte stoffe nella *Distribuzione dei doni al vincitore,* del dominio dei bianchi a strisce rosse e a trinciature rosse, nella *Partenza del Colleoni coi suoi,* del corteo che sfila sul paesaggio, sui prati di biondo velluto. Ma, nonostante tanta varietà di colori, tanta bontà di sfondi, quelle sfilate, quelle rassegne, sono materiali quadri di costumi cinquecenteschi, pagine aperte di un libro di figurini.

Ci sembra di vedere Gerolamo Romanino, in [quelle ricostruzioni nel castello di Malpaga, alle prese con la storia e con

Fig. 560 — Duomo di Cremona. Romanino: *Cristo davanti a Caifa.*
(Fot. per cortesia della Direzione del Museo Civico di Cremona).

l'araldica, sbuffare, mordere i freni come un corsiero scalpitante. Si sfoga poi negli affreschi del Duomo di Cremona, cercando

di renderci la *Passione di Cristo*. Nel rappresentarlo *davanti a Caifa* (fig. 560), pensa ai costumi variopinti dei lanzi coi cappelloni

Fig. 561 — Duomo di Cremona. Romanino: *Cristo flagellato.*
(Fot. per cortesia della Direzione del Museo Civico di Cremona).

piumati, coi saioni a scacchi, più che alla divina tragedia. Ricorre anche al Dürer per comporre la scena, senza intenderne l'alto pen-

samento; e fa una rappresentazione greve, pesante, in un colore rosso, torrido. Nè la successiva, con *Gesù flagellato* (fig. 561), in

Fig. 562 — Duomo di Cremona. Romanino: *Cristo coronato di spine.* (Fot. per cortesia della Direzione del Museo Civico di Cremona).

tutto quel torcersi di figure è migliore, nè la *Coronazione di spine* (fig. 562), in quel ripiegamento degli sgherri a ruota intorno al

perno di Cristo; nè le quinte di ominoni alla scena di *Gesù presentato al popolo* (fig. 563), ci permetton di riconoscere, nella

Fig. 563 — Duomo di Cremona. Romanino: *Ecce Homo.*
(Fot. per cortesia della Direzione del Museo Civico di Cremona).

maturità di Romanino, progredita virtù. La violenza s'accresce in quel tormento della linea curva: perfino entro gli oculi dei semipennacchi, e dalle architetture, teste e busti sporgono, si svinco-

lano fuor del fondo. In tutto quel trambusto non mancano tuttavia pezzi di pittura, ove il Romanino sembra trovare un po' di calore e compiacersi di men rumorose trovate: così nel dipingere i due, uomo e donna, che dall'alto d'un balcone, coperti di verde, guardano a Gesù davanti a Caifa; così il puttino col cagnolo, a

Fig. 564 — Pinacoteca Tosio e Martinengo, a Brescia.
Romanino: *Ritratto di Gentiluomo col corsetto a righe.*

mezzo la gradinata, legame tra le due ali di popolo, che guarda a Gesù martire presentatogli dall'alto del Pretorio.

Un'impronta tedesca è anche nel ritratto dell'*Uomo che stringe i guanti con la destra* (Hofmuseum di Vienna), in quello scontorcersi forzato di lineamenti, anche in quella durezza d'espressione; e il tormento del contornare, insieme col tormento del pensiero, si ripete nell'effigie del *Gentiluomo col corsetto a righe* della Pinacoteca Tosio e Martinengo (fig. 564).

Intanto s'è aggrandito il modulo delle figure intenerite nella pasta coloristica, fatte più mature e grandiose, più tonde e piene nei volti arrossati come melograne. E non cessa l'ingran-

dimento delle forme nelle opere del Romanino e il loro rotondeggiare, anzi, più l'artista avanza nel tempo, più tende a includer le membra delle figure entro globi, finchè in un ghirigoro

Fig. 565 — Friedrichs Museum, a Berlino. Romanino: *Salomè*.

di curve, in un mulinello di linee, dipingerà la *Salomè* del Friedrichs Museum di Berlino (fig. 565).

* * *

Nei quadri della cappella del Sacramento, di San Giovanni Evangelista a Brescia, non nei *Profeti* dei sottarchi, proprii del Moretto, Girolamo Romanino riempie lo spazio con le sue immagini pasciute, piene, opulenti. In quell'agglomeramento di figure

massicce, nello *Sposalizio della Vergine,* ad esempio (fig. 566), par che l'aria manchi, gli ambienti s'oscurino, e solo la luce con

Fig. 566 — San Giovanni Evangelista, a Brescia.
Romanino: *Sposalizio della Vergine.*
(Fot. per cortesia della Direzione della Pinacoteca di Brescia).

lampi di freddo oro venga ad attrarre verso un mondo fantastico. Grandi cappe d'argento, talvolta schiarate dai cumuli

nivei delle nubi sui fondi azzurri, si posson vedere nella *Resurrezione di Lazzaro* (fig. 567) e nella *Cena in casa di Simone Fariseo* (fig. 568); è tutto un barbaglio di luci, di fuoco, di vampate, il *Miracolo del Sacramento*. Al tempo stesso di queste pitture in

Fig. 567 — San Giovanni Evangelista, a Brescia.
Romanino: *Resurrezione di Lazzaro*.
(Fot. per cortesia della Direzione della Pinacoteca di Brescia).

San Giovanni Evangelista, il Romanino dipingeva la *Circoncisione* della Galleria di Brera a Milano (fig. 569), che traverso l'ombra dell'arco a limite della scena, come nello *Sposalizio* a San Giovanni Evangelista, mostra il cielo cilestre con veli d'argento lunare. Anche il fondo architettonico è qui pure monocromo, cupo, schiarito appena da qualche velo di luce che vi s'irradia di sbieco dall'alto; e si ha un risalto tutto lombardo delle figure su quello scenario ombroso. Il color delle carni rimane in tutti questi quadri di una chiarità argentea rosata

fra note di rosso chiaro, di verde luminoso, di turchino. Ma nella *Cena in casa del Fariseo* s'accendon come rosee lampade, i volti; grida il manto giallo oro sulla veste rossa della Maddalena; splendon nell'ombra il rosso cupo della veste di Cristo, e il

Fig. 568 — San Giovanni Evangelista, a Brescia.
Romanino: *Cena in casa del Fariseo.*
(Fot. per cortesia della Direzione della Pinacoteca di Brescia).

manto di puro argento; carezza l'occhio il fruscìo di una veste di seta, di un rosa tenero, che imbionda l'arco vaporoso di una piuma d'argento. Per tutto, il colore è suntuoso, serico e lieve.
Nella *Resurrezione di Lazzaro*, in un lato della cappella, le figure in ombra del corteo, con volti come lampade che dolcemente si spengano nelle tenebre invadenti, si curvan col Cristo, caduto in ginocchio entro il manto d'un bianco d'argento, che riecheggia nelle nuvole del cielo lontano, e forma con esse l'accento del quadro: lume di luna, diaccio, nell'ombra invadente

Fig. 569 — Galleria di Brera, a Milano. Romanino: *Circoncisione.*
(Fot. Alinari).

della notte. Anche le nuvole sembran seguire quel bianco roseo traino.

Della ricerca di questi effetti fu ispiratore il Savoldo, il quale ci appar chiaramente, in quella stessa cappella di San Giovanni Evangelista, nella figura di *San Matteo* (fig. 570), vestita di un livido violaceo, illuminata da una luce bassa, traversa, con effetto notturno, insieme col fanciullo che tien la candela, ed ha un volto di raso, di un tono uniforme biondo: ispirazione immediata dal Savoldo. Il fanciullo è lo stesso in un quadro della Collezione Wesenix, e si rivede nella *Cena* del Moretto, in un lunettone della stessa cappella del Sacramento; ma, mentre la luce solidifica la forma del Moretto, toglie alla forma del Romanino consistenza.

Con le pitture di San Giovanni Evangelista, possiamo associare le figure degli *Evangelisti* e dei *Dottori* nell'abside della chiesa di San Francesco a Brescia (fig. 571), dove *Sant'Agostino col flagello* ripete un tipo consueto al Romanino, quello di vecchio con barba bipartita, che rivediamo anche nella *Messa di Sant'Apollonio* in Santa Maria in Calchera a Brescia (fig. 572), e, alquanto ringiovanito, nel Santo vescovo della pala della chiesa parrocchiale di Calvisano (fig. 573). Quel tipo quadrato, con la barba bipartita irregolare, con tre fiocchi di capelli sulla fronte, si rivede anche nel San Giuseppe della *Sacra Famiglia e Santi* (fig. 574) nel trittico della National Gallery di Londra (1525), eseguito per Sant'Alessandro di Brescia.

Dominano, in tutti gli scomparti del trittico, il cilestre e il bianco del cielo di marmo screziato. Nel mezzo, è il Presepe: fiotti di nuvole bianche veleggianti sul cielo turchino trasportano gli angioli biondi rosati con ali a luci multicolori, a riflessi metallici, come spruzzate dalla spuma argentea di quei fiotti. Nel paese, che spumeggia come le nuvole, si passa, dal verde intenso al giallo di grano e al turchino nel fondo, con effetti di screziatura: il terreno coperto d'erbe ingiallite e folte, ai piedi dei colli, ha leggerezza; s'apre, alle pecorelle e al pastore, un nido gialloro, nel folto degli alberi verde cupi. Su questo sfondo,

Fig. 570 — San Giovanni Evangelista, a Brescia.
Romanino: *San Matteo.*

Maria e Giuseppe adorano il Bambino, che punta una gambetta e comanda imperioso: il sole scalda il visetto rotondo

Fig. 571 — Chiesa di San Francesco, a Brescia. Romanino: Abside.

dagli occhi neri; impasta del rosa più tenero le carni del corpicciolo. Tutta la fantasia del Romanino s'è rivolta al cavaliere Sant'Alessandro, a sinistra nel trittico, curvo da un lato con lo stendardo rosa, che gli gira attorno e lo ammanta: un pezzo

d'armatura azzurra, frecciata da luci d'acciaio, giace sul terreno, tra le erbe schiumanti, spruzzate d'oro sul verde. A riscontro

Fig. 572 — Santa Maria in Calchera, a Brescia.
Romanino: *Messa di Sant'Apollonio.*

di Sant'Alessandro, è San Girolamo seminudo, dalle carni bionde, coperto da un drappo di un bianco composto di grigio e d'argento. Mentre cammina, egli abbassa il Crocefisso sopra la rigo-

Fig. 573 — Chiesa parrocchiale di Calvisano
Romanino: *Lo Sposalizio di Santa Caterina e un Santo Vescovo.*

gliosa, straripante vegetazione gialloro propria al Romanino, a ciuffi lievi, che sembran marosi. Dietro la boscaglia corron onde d'azzurro sotto la lastra di cielo screziata di glauco e di bianco. Sopra ai due Santi in specchi rettangolari, stanno altri due in un

Fig. 574 — Galleria Nazionale di Londra. Romanino: *Natività e Santi.* (Fot. Hanfstaengl).

quadrato: Sant'Antonio da Padova col volto di rossa ombra e una veste monacale nera; il vescovo San Gaudioso col manto verde strisciato di lumi d'argento e adorno di larga orlatura d'oro.

* * *

Dopo il 1525, data del trittico di Londra, il Romanino si accostò a Tiziano negli sportelli dell'organo di Asola, ma il suo rotondeggiare crebbe con la maggiore scioltezza di pennello. Così si vede non solo nell'anta dell'organo rappresentante il

Sacrificio d'Abramo, ma anche nell'altra con la *Profezia della Sibilla Tiburtina.* Le proporzioni delle figure si riconoscono inoltre nel *Cristo risorto* già di Casa Benson, attribuito alla Scuola

Fig. 575 — Collezione Benson (già), a Londra. Romanino: *Resurrezione.*

di Giorgione (fig. 575). Di fuoco è il volto sollevato della guardia nel riverbero del cappello rosso adorno di una gran piuma nivea; tutta in gamme d'argento e di rosso svanito l'altra che impugna la spada. Sale Cristo, con la croce e il manto rosso oro, sul cielo

verdazzurro a schiume di nuvole, dal piano scaldato di un vapor d'oro di messi, sino al lontano mare azzurro e all'ombra di una rupe.

Intorno al 1530 il Romanino crea i capolavori della piena maturità per il Duomo di Salò: *Madonna e Santi* (fig. 576), *Sant'Antonio da Padova adorato da un divoto* (fig. 577). La Madonna col Bambino, seduta sopra un trono apprestatole tra gli alberi agitati dal vento, sulle rive del Garda, è assistita da un Santo cardinale e da San Sebastiano legato a un tronco: le vesti han costole luminose taglienti, metalliche, e il drappo che cinge i fianchi di Bastiano

Fig. 576 — Duomo di Salò. Romanino: Pala d'altare.
(Fot. fornita per le premure di Pompeo Molmenti).

Fig. 577 — Duomo di Salò.
Romanino: *Sant'Antonio da Padova adorato da un divoto.*
(Fot. fornita per le premure di Pompeo Molmenti).

sembra un arco d'argento vivo. Ma non s'intende donde vengano quelle lame di luce, tanto il fondo è oscurato dalle nubi e dalla

Fig. 578 — Collezione Harrach, a Vienna.
Romanino: *Gesù e Giovannino abbracciati.*

burrasca, mentre nel *Sant' Antonio da Padova* il cielo tempestoso è corso da fulgide strie, come da subiti lampi, che contornan di fuoco i due monticelli del fondo, si sbatton sulle pagine del libro

di Sant'Antonio controluce, si riverberano sulle piume dell'ala d'un angiolo, s'irradiano nella faccia della grossa committente. Intorno allo stesso tempo può essere classificato il gruppo di

Fig. 579 — Galleria Martinengo, a Brescia. Romanino: *Cristo portacroce.*

Gesù e Giovannino abbracciati (fig. 578), nella Collezione Harrack di Vienna, sotto il nome di Francesco Vecellio. Figura il noto motivo lombardo dell'abbraccio fra i due fanciulli, ma la fantasia del Bresciano vi irrompe e lo trasforma col suo fervore.

Nel *Cristo portacroce*, già della Galleria Crespi (fig. 579), l'ombra cupa del fondo è traversata dal caldo lume della croce, su cui

Fig. 580 — Pinacoteche Tosio e Martinengo a Brescia.
Romanino: *I Santi Faustino e Giovita che levano in cielo la SS.ma Croce di Brescia.*

si plasma in un'atmosfera d'oro la testa del Cristo, incorniciata di capelli rosso rame, come tinti di sangue. La veste è di raso giallo, vibrante, crivellato d'ombre rossigne, che aumentano l'incandescenza fantastica del colore; e luce ed ombra ricercano le fibre del raso con effetto cromatico di straordinaria intensità e ricchezza. Le pieghe semplici acute, che nel tondo della Galleria Martinengo a Brescia incidevan di ombre e luci taglienti, la tunica tesa sul corpo di Cristo, per scomporsi solo nelle grandi maniche, son qui meandri, cartocci, cumuli, tra cui gioca con infinite variazioni il giallo splendente, corrusco. A contrasto, la testa di Cristo è sfumata d'ombre; e l'ombra stagna nell'occhio profondo, appannato come d'un velo di sangue.

Non solo Tiziano, ma Lorenzo Lotto influisce sul Romanino nel gran quadro con i *Santi Faustino e Giovita che levano in cielo la Santissima Croce di Brescia* (fig. 580), tanto nella disposizione delle mezze figure di oranti nel basso, quanto nella lumeggiatura trasparente che schiara i volti dall'interno, mentre il vecchio Prelato in primo piano, e la donna con bianco velo nel fondo, ricevono una luce argentea, come riflesso delle tre mitre.

* * *

È il momento forse in cui il Romanino dipinge la *Madonna* oggi a Brera (fig. 581), rosa espansa, rosa di toni accesi, quasi oppressa dalla propria opulenza di forme e di colori. La testa bionda e rubea si reclina sotto il drappo di un grigio avana; la linea della composizione s'ingorga. Le note calde del rosso e dell'oro invadono l'intiero quadro; s'indora il risvolto verde del manto di Maria, e la veste rossa ha luci di rubino; i fogliami impressi sul cuscino del Bimbo si tingon di rosso ai contorni, e anche il drappo accartocciato, denso, cretaceo è di un caldo biancore. Biondo è il Bimbo impastato di sole nelle carni floride e sanguigne. Ma non ancora il Romanino è giunto all'apice della sua turgidezza: vi giungerà con la *Madonna* della Raccolta Lederer a Budapest (fig. 582). Confrontata con la precedente, questa ha curve più ampie, masse più globose; e se nel primo quadro la mano della Vergine, posata sulla gamba del Bimbo

sembra tratta a muoversi e le dita a rincorrersi, si può notare, nella seconda, la mano del Bambino racchiudersi in cerchio. Se

Fig. 581 — R. Galleria di Brera, a Milano. Romanino: *Madonna*.

nella più antica si determinano linee parallele, concorrenti, nella più recente il colore si liquefà, dilaga, cola spesso e denso, si stende a formar crosta o si rapprende nell'avvallarsi.

A quest'ultima *Madonna* si può associare il *Presepe* della Galleria Martinengo a Brescia, con figure enormi (fig. 583), e la

Fig. 582 — Collezione Sandor Lederer, a Budapest.
Romanino: *Madonna allattante*.
(Fot. fornitaci dalla signora Sandor Lederer).

Madonna col Bambino nella Congrega di Carità Apostolica (fig. 584) di quella stessa città, dove le figure sembran lavorate al tornio, i putti figli di Pomona, gli uomini scoppiare nel grasso. Soltanto le Madonne traggono imponenza da tutto quel volume

di carni e di drappi, dallo splendore dei manti, da rivoli d'argento vivo. L'enormità delle figure toglie al pittore di poter

Fig. 583 — Galleria Martinengo, a Brescia. Romanino: *La Natività.*
(Fot. Brogi).

segnar le distanze in rapporto a quei colossi, così che i fondi s'addensano, si comprimono, e la pittura del Romanino perde

Fig. 584 — Congrega di Carità Apostolica, a Brera.
Romanino: *Madonna col Bambino.*
(Fot. per cortesia della Direzione della Pinacoteca Civile di Brescia).

aria, respiro. Anche ne' ritratti, esempio quello della Raccolta Holford (fig. 585), l'ambiente si sottomette alla dominatrice figura, tipica del Bresciano per la suntuosa morbidezza dei volumi spiegati nel dolce lume di una nicchia poco profonda, dalla

Fig. 585 — Raccolta Holford, a Londra. Romanino: Ritratto.

figura opulenta e placida, girata di tre quarti, secondo lo schema prediletto dal Romanino per offrire più vasti campi al colore.

Anche negli affreschi di Trento (figg. 586-587), le figure gravitano sulle volte, nella lunetta della loggia del Castello del Buon Consiglio, nel cortile dei leoni, come nella loggia superiore. Tutto s'addensa, nonostante il vento sbatta vessilli, trasporti chiome, barbe, nuvole, e il terremoto a vortice aggiri ogni persona.

Fig. 586 — Castello del Buon Consiglio, a Trento.
Romanino: Affreschi.
(Fot. Alinari).

Come in una muda sembra avvenire la *Cena in casa del Fariseo* (Pinacoteca Martinengo) (fig. 588) e l'altra *in Emaus* (fig. 589) tanto lo spazio è preso dalle colossali figure. Nella *Pietà* della Galleria di Berlino (fig. 590), tutto l'ambiente è soffocato dalle poderose immagini, e la loro azione è più lenta, grave, contenuta: appena, su quella muraglia umana, dietro le teste più

Fig. 587 — Castello del Buon Consiglio, a Trento. Romanino: Affreschi.

elevate, spunta una breve striscia di verde, di terra, di case, di cielo. Chi guardi le altre *Pietà* del Romanino, andando a ritroso nel tempo, da questa del Museo Federico, assiepata, massiccia, densa, spettacoloso finale d'un dramma, a quella eseguita circa dieci anni prima nella chiesa parrocchiale di Cizzago (fig. 591), ove le figure son disposte in linea trasversa nell'ambiente crepuscolare, e infine alla *Deposizione* della Galleria di Venezia, con la quale abbiamo iniziato questo studio, vedrà chiara tutta la via percorsa dal pittore. Mancano però, lungo questo cammino, gli spazi ove il Maestro, tutto fuoco e fiamma, passò

Fig. 588 — Pinacoteca Martinengo, a Brescia.
Romanino: *La Cena in Emaus e la Maddalena.*
(Fot. Brogi).

Fig. 589 — Pinacoteca Martinengo, a Brescia.
Romanino: *La Cena in Emaus.*
(Fot. Brogi).

folgoreggiante, con i suoi bravi piumati, con i suoi genietti vampanti, con le sue Madonne frutti di melograno. Nella giovinezza, presto s'infocò, e, come Gaudenzio Ferrari, vide la natura con occhi di bove, sovrumana, gigantesca, lussureggiante. In tutto

Fig. 590 — Galleria Statale di Berlino. Romanino: *Pietà*.
(Fot. fornitaci dalla Direzione della Pinacoteca Martinengo).

quel rigoglìo di figure e di cose bruciate dal sole, si perdette lo spirito del pittore, che si assopì stanco sotto l'afa estiva. Lombardo, si accostò a Venezia, e, nell'accostarsi, fu preso come da subita fiamma. Già le propaggini della pittura veneziana erano giunte a lui per mezzo del cremonese Boccaccino, come quelle dell'arte lombarda erano nell'aria bresciana, nella tradizione che faceva capo al Foppa; ma Tiziano prima, Lotto, e

Fig. 591 — Chiesa parrocchiale di Cizzago.
Romanino: *Cristo morto.*

il compaesano Savoldo poi, gli dettero impulsi al nuovo: Tiziano con il calore della sua tavolozza, Lorenzo Lotto con i suoi

Fig. 592 — San Pietro, a Modena. Romanino: *La Predica di Gesù.*

argenti, Savoldo con i suoi notturni. Ma la sua stessa superba facoltà di pittore, lo condusse presto a ingrandire, a ingrossare, a guastar le forme uscite dalla fecondità della terra.[1]

[1] Catalogo delle opere del Romanino:

Alnwich Castle, Duca di Northumberland: *Ritratto di dottore.*
— — *Ritratto d'armigero.*

* * *

Ultima nel novero tra le opere del Romanino è la *Predica di Gesù sul monte,* in San Pietro di Modena (figg. 592-593), iniziata

Fig. 593 — San Pietro, a Modena. Romanino: Particolare del quadro suddetto.

a settantun anni. Non si riconosce quasi più il maestro, vinto dal comune classicheggiare del suo tempo, nel profilo rettilineo

---

Arcore (presso Monza), Collezione Vittadini: *Madonna.*
Asola, Chiesa: Ante d'organo col *Sacrificio d'Abramo* e la *Profezia della Sibilla Tiburtina.*
Bergamo, Chiesa di Sant'Alessandro in Colonna: *L'Assunta.*
— Collezione Morelli nell'Accademia Carrara: *Ritratto di Cavaliere.*
— Collezione privata: *Ritratto di giovane gentiluomo.*
— Collezione Conte Suardi: *Ritratto di giovane signora.*
— Collezione Piccinelli: *Santi Sebastiano, Bartolomeo, Giacomo e Stefano.*

di Gesù e di uno degli ascoltatori, benchè ancora nella turba a sinistra la massa molle schiarata da luci riecheggi di forme vene-

---

Berlino, Galleria di Stato: *Pietà* (n. 151).
— — *Madonna e Santi* (n. 157).
Brescia, Galleria Tosio e Martinengo: *La Maddalena ai piedi di Cristo.*
— — *Cristo in Emaus.*
— — *Cristo in casa del Fariseo.*
— — *I Santi Paolo, Giovanni e altri Santi.*
— — *San Domenico, Santi e Donatori, e la visione dell'Immacolata.*
— — *Natività.*
— — *Pietà.*
— — *Redentore con la Croce.*
— — *Esaltazione della Croce di Brescia.*
— — *Coronazione e Santi.*
— — *Ritratto d'uomo col corsetto a righe.*
— — *Altro ritratto d'uomo.*
— Duomo, Sagrestia: *Nascita della Vergine.*
— — — *Visitazione.*
— Chiesa di San Francesco: *Madonna e sei Santi.*
— — *Sposalizio.*
— — *Evangelisti e Dottori,* nella volta dell'abside.
— Chiesa di San Giovanni Evangelista: *Cristo in casa del Samaritano.*
— — *Resurrezione di Lazzaro.*
— — *San Matteo.*
— Chiesa di Santa Maria in Calchera: *Messa di Sant'Apollonio.*
— Chiesa di San Rocco: *Madonna in trono e i Santi Bernardino, Rocco, Onorio e Margherita* (avanti il 1510).
— Chiesa di San Salvatore: Affreschi.
— Congrega di Carità Apostolica: *Madonna col Bambino.*
— Casa Pirozzi: *La Pietà.*
Budapest, Museo Nazionale di Belle Arti: *Ritratto di Cavaliere.*
— — *Ritratto d'uomo.*
— Raccolta Sandor Lederer: *Madonna.*
Calvisano (presso Brescia), Chiesa parrocchiale: Pala d'altare.
Cassel, Museo: *San Pietro* (n. 502-A).
— — *San Paolo* (n. 503).
Cizzago, Chiesa parrocchiale: *Deposizione.*
Cremona, Duomo, Navata mediana: Affresco di *Cristo davanti a Caifa.*
— — — Affresco della *Flagellazione.*
— — — Affresco della *Coronazione di spine.*
— — — Affresco di *Gesù presentato al popolo.*
Edolo, Chiesa di San Giovanni: *Crocefissione.*
— — *Battesimo di Gesù.*
— — *Decapitazione del Battista.*
— — La volta con le *Storie della Genesi.*
— — Pareti con le *Storie del Battista* (affreschi).
Filadelfia, Collezione John G. Johnson: *Madonna.*
— — *Busto di giovane uomo.*
— Pennsylvania Museum: *Una donna, due putti abbracciati, un alabardiere in un paese.*
Firenze, Uffizi: *Ritratto di fanciullo* (n. 578).
Francoforte s. M., Galleria dell'Istituto Städel· *Ritratto di giovane uomo* (n. 43-A).
— — *Ritratto senile.*
Genova, Palazzo Brignole Sale: Busto di *Prigione in adorazione del Crocefisso.*
Glasgow, Museo: *L'Adultera* (n. 67).

ziane già quasi bassanesche. E non si riconosce più lo scenario, prima soppresso dal Romanino, qui ampio, solenne: un grande albero chiomato presso il Cristo, una gran rupe scheggiata a sinistra, il fiume che scorre tra le rive ai piedi delle rocce, il cielo burrascoso. Alla fine dei suoi giorni, il pittore che aveva soffocato lo spazio gli donava ampiezza nuova, scenografica, tanto da rendersi irriconoscibile nella sua tarda età.

Hannover, Museo Kestner: *Ecce-Homo* (n. 49).
High Legh Hall (Knutsford, Cheshire): *Ritratto di J. A. di Acquaviva*, a. 1538.
Londra, Galleria Nazionale: Polittico (n. 297), a. 1525.
— — *Ritratto d'uomo* (n. 2096).
— Collezione Benson (già): *Apollo e Siringa che si trasmuta in giunco.*
— — *Apollo e Dafne.*
— — *La Resurrezione.*
— Collezione Holford (già): *Ritratto d'uomo.*
— Collezione Jekwill: *Vescovo inginocchiato.*
— Collezione Brinsley Marlay: *Uomo in pelliccia.*
— Buckingam Palace: *Ritratto d'uomo.*
Lovere, S. M. in Valvendra: Sportelli d'organo con i *Santi Cavalieri Faustino e Giovita.*
Malpaga, Castello: Affreschi con la *Vita e le gesta di Bartolomeo Colleoni.*
Milano, Galleria di Brera: *Madonna.*
— — *La Circoncisione.*
— Galleria Cristoforo Benigno Crespi (già): *Il Redentore.*
— Raccolta Sessa: *Santi Bernardino, Giorgio e Francesco.*
Modena, Chiesa di San Pietro: *Predica di Gesù sul monte.*
Padova, Museo Civico: *Ultima Cena* (n. 663).
— — Ancona di *Santa Giustina*, a. 1504.
Palermo, Raccolta del Barone Chiaramonte Bordonaro: Abbozzo di una *Natività.*
Potsdam, Sanssouci: *Decapitazione del Battista.*
Praga, Rudolfinum: *Ritratto virile* (n. 486).
— Tynkirche, Coro: Sportelli dell'organo: *Presentazione.*
— — — — *Visitazione.*
Richmond (Surrey), Collezione di Sir Frederick Cook: *Madonna col Bambino e i Santi Giacomo e Girolamo.*
— — *Mistico Sposalizio di Santa Caterina* (n. 154).
Roma, Collezione Marinucci: *Madonna col Bambino.*
Salò (Lago di Garda), Duomo: *Madonna col Bambino e i Santi Sebastiano e Bonaventura.*
— — *Sant'Antonio da Padova, Angeli e Donatore.*
Scozia, Gosford House, Conte di Wemyss: *Adorazione dei Pastori.*
— — — *Ritratto d'uomo.*
Stenico (Val Giudicaria), presso Trento, Castello: Affresco con fregi decorativi.
Trento, Castello del Buonconsiglio: Affreschi (a. 1531-32).
Venezia, R. Galleria: *Pietà* (a. 1510).
Verona, Museo: *San Girolamo.*
— San Giorgio in Braida: Sportelli con il *Martirio di San Giorgio* e *San Giorgio davanti al Giudice* (a. 1540).
Villongo (Bergamasco), Oratorio aperto: Affreschi (citati dal Berenson).
Wimborne (Dorset), Collezione di Lord Wimborne, Canford Manor: *Pietà* (a. 1510).
— — — *Sposalizio.*
Vienna, Hofmuseum: *Ritratto d'uomo che stringe i guanti con la destra.*
— Collezione Harrach: *Gesù e Giovannino abbracciati.*

* * *

Di Calisto Piazza da Lodi, seguace del Romanino, si hanno le seguenti notizie:

1519 — Sua cooperazione col padre Martino e lo zio Albertino nel polittico di Castiglione d'Adda.

1521 — Sua pittura della *Visitazione*, oggi a Santa Maria Calchera di Brescia.

1524 — Altra sua pittura della *Natività*, ora nella Pinacoteca Tosio e Martinengo.

1525 (circa) — Affresca il grande *Cenacolo* nell'antico refettorio del convento dei Santi Cosimo e Damiano in Edolo e la pala dell'altar maggiore con il *Martirio di Sant'Agata tra Santi*.

1527 — Eseguisce la *Deposizione dalla Croce* nella chiesa di Esine.

1529 — Compone la pala d'altare di Cividate e il polittico del Duomo di Lodi.

1530-1532 — Eseguisce. insieme col fratello Cesare, dipinti per l'Incoronata di Lodi, riproducenti antiche decorazioni della chiesa.

1545 — Affresca il *Cenacolo* nel Monastero di Sant'Ambrogio.

Calisto Piazza, ancor imbevuto dei principî artistici familiari (esempio nel quadro della chiesa dell'Incoronata a Lodi, fig. 594), timidamente si accosta al Romanino, nella *Natività* della Pinacoteca Tosio e Martinengo (fig. 595), ma quasi si confonde con lui nella *Decollazione del Battista* del Friedrichs Museum di Berlino. Glauco è il cielo, tutto screziato da spume e frecce di luce bianca. Su quel cielo di tono freddo, limpido, metallico, rosseggiano, in contrasto di toni caldi, le fulve muraglie.

Fig. 594 — Chiesa dell'Incoronata, a Lodi.
Calisto da Lodi: *Nascita di San Giovanni Battista.*
(Fot. Anderson).

Fig. 595 — Pinacoteca Martinengo, a Brescia.
Calisto Piazza da Lodi: *La Vergine col Bimbo e i Santi Stefano e Antonino.*

Fig. 596 — Galleria Nazionale di Belle Arti, a Budapest.
Calisto da Lodi: *Tre Santi.*

Salomè ha veste rossa, con maniche gialloro; il comandante veste grigio verdastra tutta variata di lumi d'oro, corrusca di metallici bagliori, sotto il manto bruno; maniche rosso e oro; berretto cupo falcato da una piuma d'argento. Di un biondo splendore son le carni del Battista.

Il movimento però non trascina in Calisto uomini e cose, come nel Romanino. Egli cerca la parata; presenta i suoi personaggi, li espone, invece di trascinarli in giro, con la violenza romaninesca. Esempio i *Tre Santi* del Museo di Belle Arti a Budapest (fig. 596), ove il pittore s'accosta più al Dosso che non al suo prototipo: son combinati per la positura, che simmetrica s'impone a San Giovanni Battista e a San Giorgio, di qua e di là dal Santo Diacono, il quale sembra tuttavia aggirarsi, rotare sullo scanno, secondo i modelli romanineschi.

Nella *Decollazione del Battista*, appartenente al Museo Storico Artistico di Vienna (fig. 597), il Lodigiano si fa sempre più pesante e volgare: nel Romanino c'è naturale animazione, e c'è una forza esuberante, ma sincera, da bravaccio; in Calisto da Lodi c'è il cartellone per il pubblico dei divoti, quale avrebbe voluto nel Seicento il Padre gesuita che raccomandava al Pomarancio di mostrar bene la scorticatura di San Bartolomeo, per attrarre a devozione i cuori. E il pubblico c'è, dietro il torso troncato e le figure principali del manigoldo, di Salomè, del comandante; ma tutte quelle teste ugualmente stampate sogguardano, fissano la testa sanguinante del Battista, con curiosità, senza scomporsi. La luce che, nel Maestro, dà unità alla scena, avvolgendo a gradi di scuri e di chiari i personaggi delle composizioni, o tutto schiarando a lampeggiamenti, avviva in Calisto i meno voluminosi attori de' sacri drammi, e lascia in penombra il coro che dietro s'assiepa. Il rotondeggiamento del Romanino, tutto coordinato, vien meno in Calisto, che cade in squilibri di linee e di luci; e questo basta a non permetterci di riconoscere come del Maestro gli affreschi rappresentanti la *Decollazione del Battista*, nella chiesa di Santa Maria del Restello a Erbanno, ove Calisto fece una seconda edizione del quadro di Vienna.

Fig. 597 — Hofmuseum di Vienna.
Calisto Piazza da Lodi: *La testa di San Giovanni presentata ad Erodiade.*
(Fot. Brukmann).

* * *

Altro seguace del Romanino fu Altobello Melone. Vicino al prototipo egli si presenta nella pittura dei *Pellegrini in Emaus*, della Galleria Nazionale di Londra (fig. 598), specialmente nel

Fig. 598 — Galleria Nazionale di Londra.
Altobello Melone: *I Pellegrini in Emaus.*

Cristo col volto trasparente di luce biondo calda a riflessi argentini sul naso e le labbra, sotto il cappellone grigio, con la mantellina gialloro bruno. Simili toni biondi trasparenti dànno risalto al verde azzurro metallico del mantello, schiettamente romaninesco. I toni biondi invadono anche il terreno nel primo piano; e si ripete il contrasto fra giallo e grigiazzurro nelle vesti di

un Apostolo; il manto di un altro trapassa dal giallo oro al rosso nell'ombra.

In secondo piano, i prati scolorano in un verde gialliccio, chiaro e tenero, tra alberi verde gialli, e case in trasparenze grigio argento.

* * *

Entra nella cerchia del Romanino anche il Ferramola, che lavorava con lui nella chiesa ora Museo Cristiano di Brescia,

Fig. 599 — Santa Sofia, a Padova.
Gualtiero Gualtieri: *La decollazione del Battista.*

ove dipinse una serie di affreschi, rimessi da qualche anno in luce.

La vicinanza al Romanino è soprattutto palese nello *Sposalizio della Vergine,* dipinto con predominio di bianchi, di colori chiari e leggeri. Melle *Tre Sante* del Museo, è invece evidente il ricordo boltraffiesco, sì ne' tipi, sì nel taglio del volto; e in altri affreschi del Ferramola nelle chiese di Brescia, inferiori a quelli del Museo cristiano, sono frequenti i ricordi del Bramantino.

* * *

Fra i seguaci del Romanino sono ancora citati: Andrea da Manerbio, che pose la data del 1540 a varî affreschi nella chiesa di S. Maria in Lovere; Francesco Prato da Caravaggio, del quale sono noti lo *Sposalizio della Vergine*, nella prima cappella della chiesa di San Francesco a Brescia, eseguito nel 1547, e una *Pietà* nella sagrestia della parrocchia di Manerbio, ove si uniscon strido di colori e arcaismo di forme. Per ultimo aggiungiamo Gualtiero Gualtieri, supposto scolaro di Tiziano, gonfio e pesante imitatore del Romanino, associato talvolta a Domenico Campagnola. Il *San Rocco condotto in carcere*, nella Scuola che s'intitola a questo Santo in Padova, e più la *Decollazione del Battista* in Santa Sofia della stessa città (fig. 599), ci mostrano il volgare, corpulento, tronfio pittore, far la parodia del Maestro.[1]

---

[1] Cfr. sul pittore il vol. XV dell'*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* del THIEME BECKER (Leipzig, 1922).

IX.

I CAROTO, IL CAVAZZOLA, IL TORBIDO VERONESI.

GIOVANNI CAROTO: Notizie. — Bibliografia. — L'opera: Commistione di elementi veneti e lombardi. Catalogo.

GIOVANNI FRANCESCO CAROTO: Notizie. — Bibliografia. — L'opera: Forme iniziali con caratteri desunti da Liberale. Influenze della pittura raffaellesca ed eclettismo del Maestro. Catalogo.

PAOLO MORANDO, DETTO IL CAVAZZOLA: Notizie. — Bibliografia. — L'opera: Esordio sulle tracce di Francesco Morone e di Girolamo dai Libri. Sintetismo di colore e di forma nelle scene della "Passione" del Museo veronese e nel "Gattamelata" della Galleria degli Uffizî. Influenza della Scuola Romana. Catalogo.

FRANCESCO TORBIDO, DETTO IL MORO: Notizie. — Bibliografia. — L'opera: Ricordi dell'arte di Liberale nelle prime opere del pittore. Tentativi di accostamento ai modelli giorgioneschi. Catalogo.

GIOVANNI CAROTO.

NOTIZIE.

1491 — Le anagrafi che ci dicono l'età di Giovanni Caroto fanno oscillare l'anno della sua nascita fra il 1488 e il 1495. Ma il 1491 è la data più probabile, perchè è la più antica ed è due volte ripetuta.

1508 — Verona, S. Giorgio in Braida: *Annunciazione.*

1514 — Verona, S. Giovanni in Fonte: Pala d'altare.

1515 — Verona, S. Paolo: Pala dell'altar maggiore.

1517, settembre 14 — Innanzi al testimonio don Stefano Baschi del q. ser Bettino da Caravaggio, promette di dare al nipote Giovanni Caroto pittore dai 500 ai 1000 ducati, quando prenda moglie che gli porti in dote una somma corrispondente.

1530, maggio 12 — Giovanni Caroto riceve cinque lire dal Monastero di Santa Maria in Organo « per un quadro fece ne li banchi et un altro lavorer al Monastero ».

1540 — Torello Saraina pubblica la sua opera *De origine et amplitudine civitatis Veronae*, con i disegni di Giovanni Caroto.

1552 — Il Monastero di Santa Maria in Organo paga a Giovanni Caroto « li adornamenti de li dui quadri va da le bande de l'altar grando ».

1555, novembre 15 — Giovanni fa testamento.

1556, aprile 15 — « Giovanni Carotto depentor successo in luogo della quondam madonna Placida sua consorte » viene pagato dal Monastero di Santa Maria in Organo.

1558 — L'artista viene ricordato nell'estimo per quattordici soldi.

1560 — Il Caroto ripubblica i disegni già pubblicati dal Saraina: *De le antiquità de Verona con novi agionti da M. Zuane Caroto pitore veronese.*

1562, novembre 15 — Giovanni Caroto, dichiarandosi sano di mente e di corpo sebbene settantaquattrenne (dalle anagrafi sembra invece che non avesse ancora raggiunto i settanta anni), fa testamento, lasciando la metà dei suoi averi a un Gian Pietro Centenari, e l'altra metà ai discendenti del fratello.

Due sole opere firmate rimangono di uno tra i più notevoli maestri del primo Cinquecento in Verona: Giovanni Caroto, [1]

---

[1] Bibliografia su Giovanni Caroto: ZAUNANDIUS, *Vite dei pittori veronesi*, Verona, 1891; BIERMANN (G.), *Die beiden Carotos in der Veroneser Malerei*, in *Kunstkronik*, 1903, XV; SIMEONI (LUIGI), *Nuovi documenti sui Caroto*, in *L'Arte*, 1904, fasc. III; BARON BARCLAY, *Giovanni Caroto*, in *Burlington Magazine*, ottobre 1910; TRECCA (GIUSEPPE), *Giovanni Caroto*, in *Madonna Verona*, 1910.

autore del quadro d'altare di San Paolo (figg. 600-601), che poco ci rivela riguardo l'educazione del singolare Veronese, in quella

Fig. 600 — San Paolo, a Verona. Giovanni Caroto: Pala d'altare. (Fot. Anderson).

sua mistione di vicentino, di mantegnesco, di lombardo, nascosta da uno splendore metallico di sete, di ori e di marmi, intenso e vibrante. Giorgione aveva già compiuta la pala di Ca-

stelfranco, di cui forse è un'eco nella posa della Vergine e nell'oblungo ovale del volto, ma lo spunto giorgionesco è ben

Fig. 601 — San Paolo, a Verona. Giovanni Caroto: Particolare della pala suddetta. (Fot. Anderson).

celato dalla tensione ieratica e quasi bizantina del busto e del volto di Maria, e dalla barbarica pompa dei fioroni d'oro nel broccato del trono. Alla composizione tonale dei nuovi giorgioneschi, il Veronese, come i Lombardi, dal Foppa allo Zenale,

sostituisce un effetto di linea e di luce: sfavilla ogni filo del broccato che appara il trono, ogni punto e ogni piega della

Fig. 602 — Battistero, presso il Duomo di Verona. Giovanni Caroto: Pala d'altare. (Fot. Anderson).

veste e del manto di Maria, idolo dal volto immoto e severo; hanno il luccichìo del metallo le immagini degli Apostoli, contorte come in una pittura ferrarese o tedesca; e i marmi

Fig. 603 — Museo Civico di Verona. Giovanni Caroto: *Due oranti.*

dell'arcone lombardesco, il paese intenso d'ombre, il cielo striato di nuvole, completano il lustro delle superfici screziate.

Simile effetto luministico trito e smagliante si ripete nel quadro del Battistero di Verona (fig. 602), compiuto durante il 1513, dove le immagini brunite piegano in cadenza le teste, e il labirintico moto dei panneggi, sottolineato da rivoletti di luce, richiama, sebbene più metallico e intinto di barocchismo liberalesco, gli inestricabili meandri luminosi delle stoffe savoldiane. Anche le carni fosche assumono un luccichìo ferrigno, nel ripetuto risalto di chiari su scuri e di scuri su chiari: il volto in piena luce della Vergine e del Vescovo sul fondo cupissimo di alberi e di rocce; il volto scuro di Santo Stefano sul cielo chiaro, che più in alto s'offusca di una funerea cortina di nembi. Omogenea si sviluppa dunque l'arte di Giovanni Caroto nei due quadri, ove i continui contrapposti di luce si svolgon sulle guide di un linearismo insistente e serpentino, raggiungendo nella testa del divoto un effetto di risalto notturno, spiccatamente savoldiano. Lo sguscio in luce dell'orecchio, identico nel Divoto del quadro veronese e nel *San Paolo* del pittore bresciano, dimostrano come fossero vivi anche a Verona i germi dell'arte lombarda. E simili concordanze, dovute a una contaminazione di elementi veneti e lombardi, si affermano sempre più in un'opera tarda di Giovanni Caroto, i due grandiosi *Oranti* del Museo Civico di Verona (fig. 603), scolpiti, con solennità sepolcrale e misteriosa, da intensi contrapposti di tenebre e di luce siderea sul cielo verdemare. Il velo argenteo con ombre azzurre, dalle cui maglie sembran venire palpitanti riflessi al volto della donna, e le mani del lapideo divoto, trafitte da luce nell'ombra, son brani pittorici di grande maestro. [1]

---

[1] Opere di Giovanni Caroto:

Verona, Chiesa di San Paolo di Campomarzo: *Madonna e i SS. Pietro e Paolo.*
— Chiesa di San Giovanni in Fonte: *Madonna, i SS. Martino e Stefano e un donatore.*
— Museo civico: *Due oranti.*
— — *Apparizione della Madonna ai SS. Lorenzo e Girolamo.*
— Sant'Eufemia, cappella a destra del coro: *SS. Lucia e Agata.*
— San Giorgio in Braida, a destra e a sinistra del coro: *Annunciazione* (1508).
— Santo Stefano, transetto a destra: *Apparizione della Madonna a Santi.*
Firenze, Collezione H. W. Cannon, Villa Doccia: *Testa di Monaco.*

GIOVANNI FRANCESCO CAROTO.

Notizie.

1478-79 — Circa questi anni nasce Giovan Francesco, figlio di ser Pietro Caroto da Caravaggio. La data che si ricava dalle anagrafi di Santa Maria Antica di Verona non è ben certa, perchè se le due prime anagrafi del 1529 e del 1545 quasi concordano, l'ultima anagrafe del 1555 lo dice di 72 anni, e cioè nato nel 1483.

1501 — Data del quadro della Pinacoteca Estense di Modena, rappresentante la *Madonna che cuce.*

1508 — Data dell'affresco in S. Girolamo di Verona, rappresentante l'*Annunciazione.*

1508, gennaio 3 — Francesco, rimasto vedovo, compra dal suocero Baldassarre Gandoni (il Braliassarti Grandoni del Vasari) una casa a nome del figlio Bernardino. Nell'atto è detto che Giovan Francesco abita in Verona da ventisei anni e più, in contrada di Santa Maria in Organo. La sua famiglia vi si era dunque stabilita circa il 1482.

1514, dì ultimo di marzo — Data dell'affresco rappresentante la *Vergine con il Bambino e un donatore,* nell'Accademia Virgiliana di Mantova.

1514 — Si inizia forse in quest'anno la permanenza di Giovan Francesco a Casale.

1515 — Torino, Raccolta Fontana: *La Pietà.*

1516, luglio 12 — Guglielmo, Marchese di Monferrato, dona a Francesco Caroto, in compenso dei suoi servigi, alcune terre presso Casale.

1517, marzo 5 — « Magistro Francisco Caroto da Verona, marchionali pictore » è testimonio ad un atto a Casale.

1523, gennaio 24 — « Egregius magister Franciscus Carottus pictor veronensis et camerarius illustrissimi domini marchionis Montisferrati » affitta alcune sue proprietà in Casale.

1523, marzo 28 — Francesco Caroto, « residens in civitatis Casalis », vende alcune sue proprietà, da lui già acquistate a Casale.

1527 — Milano, Raccolta Frizzoni: *La nascita della Vergine.*

1528 — Verona, S. Fermo: *Madonna in gloria e Santi.*

1530 — Milano, già nella Raccolta Crespi: *Sacra Famiglia.*

1530 — Verona, Parrocchiale di Bionde di Visegna: *Sposalizio mistico di Santa Caterina.*

1531 — Verona, Museo: *Sacra Famiglia.*

1531 — Verona, Arcivescovado: *Resurrezione di Lazzaro.*

1541, marzo 22 — Francesco Caroto affitta alcuni cassoni che egli possiede in piazza del Mercato di Verona.

1543, settembre 17 — Da Verona il pittore scrive a Margherita Paleologa, Duchessa di Mantova, per raccomandarle una sua nipote. In questa lettera abbiamo la conferma che il Caroto aveva fatto dei ritratti per la Duchessa di Mantova.

1545 — Verona, S. Giorgio in Braida: *Sant'Orsola e le Vergini compagne.*

1545 — Il Caroto in Verona è ricordato in un estimo.

1554, gennaio — Affitta alcune terre che possiede al Palù.

1555, aprile 29 — Giovan Francesco Caroto fa testamento. Non è ricordato il figlio Bernardino, certamente morto da poco tempo, perchè compreso nell'anagrafe di quest'anno. Non si hanno più notizie dell'Artista, che dovette morire poco dopo.

* * *

Inferiore, sebbene assai più largamente rappresentata, è la figura di Gian Francesco Caroto,[1] la cui vita si stende dal 1470 al 1546. Inizia la sua opera con forme liberalesche indurite dallo spessore di ombre grevi e sorde, nella *Madonna cucitrice* della Galleria di Modena (fig. 604), irta di pieghe angolose e seduta in un cantuccio di paese tutto gotici uncini, e nell'*Adorazione di Gesù* del Museo Civico di Verona (fig. 605), fioca imitazione di modello mantegnesco. Già in questa pittura giovanile la rotondità delle forme e un largo uso di ombre affumicate riflettono modi lombardi, assai più evidenti nella tarda *Santa Caterina* dello stesso Museo (fig. 606), che sembra un Boltraffio dipinto in un momento di vena sentimentale, e che ha per sfondo una vedutina di paese varia e sgranata dal gioco quasi molecolare dei chiari e degli scuri.

A manierose e dolciastre delicatezze tende il pittor Veronese già nel comporre la replica della *Madonna cucitrice* (fig. 607), ripetendo il gesto sospeso e lo sguardo perplesso del primitivo quadro, e infondendo una pastosa rotondità di forme al volto della Vergine e alla grossa bambola di gomma elastica in bilico sulle sue ginocchia. Calligrafo minuzioso, il pittore spiega la stessa cura nel torcere il fil d'oro liberalesco ad orlo della sciarpa di Maria, o nel tramare il ragnatelo quasi invisibile dall'aureola, le rotelline lucenti di foglie che compongono gli alberi lievissimi, soffiati nell'aria, o nel ricamare con civettuola ricerca la propria cifra accanto al braccio della Vergine.

---

[1] Bibliografia su Giovanni Francesco Caroto: Di Vesme (Alessandro), *Giovanni Francesco Caroto alla corte di Monferrato*, in *Archivio Storico dell'Arte*, 1895; Biermann (G.), *Die beiden Carotos in der Veronescr Malerei*, in *Kunstkronik*, 1903, XV; Simeoni (Luigi), *Nuovi documenti sui Caroto*, in *L'Arte*, 1904, fasc. III; Frizzoni (Gustavo), *La Pala di Giovan Francesco Caroto nel Duomo di Trcnto*, in *Archivio Storico Trentino*, 1906, fasc. III; Vignola (G. N.), *Il lago di Garda in un quadro di G. F. Caroto*, in *L'Eco del Garda*, 1907; Gerola (Gustavo), *Un prezioso affresco di Giovan Francesco Caroto*, in *Bollettino d'Arte*, 1907, fasc. VII; Gerola (Gustavo), *I Caroto di Casa Cavalli agli Uffizi*, in *Marzocco*, 1908, n. XVII, Marginalia; Avena (A.), *Giovan Francesco Caroto e Battista Zelotti alla Corte di Mantova*, in *L'Arte*, 1912; Fiocco (Giuseppe), *Appunti d'arte veronese*, in *Madonna Verona*, 1913, fasc. 27.

Intanto si diffondeva in Verona, soprattutto per opera del Cavazzola, la moda raffaellesca. V'indulge, senza smarrire il

Fig. 604 — Galleria Estense di Modena.
Gian Francesco Caroto: *Madonna cucitrice.*
(Fot. Anderson).

senso della propria personalità, Giovanni Caroto, nella *Madonna con due Santi* del Museo Civico di Verona, e vi adatta la sua dolcigna maniera Gianfrancesco, nel dipinger la grassa e

Fig. 605 — Museo Civico di Verona.
Gian Francesco Caroto: *Adorazione di Gesù.*
(Fot. Anderson).

Fig. 606 — Museo Civico di Verona.
Gian Francesco Caroto: *Santa Caterina*.
(Fot. Anderson).

lustra Madonna che porta a passeggio il ricciuto bambino in un quadro del Museo Civico di Verona (fig. 608), e la pala di

Fig. 607 — R. Galleria di Venezia.
Gian Francesco Caroto: *Madonna cucitrice.*
(Fot. Anderson).

San Fermo, ove il triplice gruppo di *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino* sembra tratto da opere di Giulio Romano (fig. 609).

Forse allo scopo d'imitar le ombre affumicate di Giulio, nella pala di San Fermo Gian Francesco rinuncia alla maniera dolciastra

Fig. 608 — Museo Civico di Verona.
Gian Francesco Caroto: *Madonna col Bambino.*
(Fot. Anderson).

e sfumata, per infondere alle forme i lustri ferrigni, che s'accentuano nella *Sacra Famiglia* del Museo Civico di Verona (fig. 610)

Fig. 609 — San Fermo, a Verona. Gian Francesco Caroto: *Madonna e Santi.*
(Fot. Anderson).

e nella *Resurrezione di Lazzaro* (fig. 611), entrambe datate al 1531. Nel primo quadro, il pittore ha unito l'abbraccio di Gesù

Fig. 610 — Museo Civico di Verona.
Gian Francesco Caroto: *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino*

a Giovannino sotto gli occhi della Vergine e di Santa Elisabetta, e la visione di San Giuseppe; nel secondo, si è studiato di com-

porre una grandiosa accademia con le sue figure grassocce, dalle mani a cuscinetto e dagli occhi di gufo, in un vasto paese, che

Fig. 611 — Palazzo Arcivescovile di Verona.
Gian Francesco Caroto: *Resurrezione di Lazzaro.*
(Fot. Anderson).

completa con due quinte d'alberi la scrupolosa bipartizione della scena. In entrambi i quadri le forme affumicate prendon lustri

ferrigni, simili a quelli di Giovanni Caroto, dalla cui personalità vigorosa riman lontano il pittore, incapace, con quel suo luminismo di superfice, d'infonder trasparenze ai tessuti, come si

Fig. 612 — Galleria dell'Accademia Carrara, a Bergamo.
Gian Francesco Caroto: *Adorazione de' Magi.*
(Fot. Anderson).

Fig. 613 — Galleria dell'Accademia Carrara, a Bergamo.
Gian Francesco Caroto: *Strage degl'Innocenti.*

vede mettendo a confronto il misterioso profilo mantegnesco dell'angelo con la testa del divoto nel quadro di Giovanni, al Battistero.

Fig. 614 — Museo Civico di Verona. Gian Francesco Caroto: *Ebe.*
(Fot. Anderson).

Qualche traccia d'influsso raffaellesco è ancora nell'*Adorazione de' Magi* dell'Accademia Carrara a Bergamo (fig. 612), per-

Fig. 615 — San Giorgio in Braida, a Verona.
Gian Francesco Caroto: *Sant'Orsola e le Vergini compagne.*
(Fot. Anderson).

vasa di un mistico sentimentalismo alla maniera umbra, e il colore torna ad ammorbidirsi, per influenza dell'arte veneziana, e più precisamente di Bonifacio. Il paese rimane secco, arido,

ma nella veste del vecchio re inginocchiato è chiaro lo studio d'imitare la libertà del tocco tizianesco.

Ancora da Bonifacio derivano lo sfondo architettonico e la macchiettistica vivezza del brano di paese nella *Strage degli Innocenti* (fig. 613), accademia raffaellesca alla Giulio Romano, da cui certo il Caroto ha tratto di peso il cumulo dei putti uccisi.

Fedele agli esempî di Giulio, il Veronese compone la patetica *Ebe* del Museo Civico di Verona, concentrando tutti i suoi sforzi nella ricerca di una fredda e corretta eleganza da pittore neoclassico (fig. 614), per ripiombare poi nel barocchismo più sgangherato, col Cristo-bolide sospeso sul capo delle Vergini di Orsola nel quadro di San Giorgio in Braida (fig. 615), dipinto il 1546. Atteggiamenti pretensiosi, drappi di stampo classico, ombre bituminose e metallici lustri, ci mostrano il Caroto,[1] alla fine della

---

[1] Catalogo delle pitture di Gian Francesco Caroto:

Amsterdam, Collezione Vito Lanz: *Didone e la partenza di Enea.*
Barnard Castle, Bowes Museum, n. 344: *Santa Caterina.*
Bergamo, Galleria dell'Accademia Carrara (Lochis, 170): *Adorazione de' Magi.*
— — (Morelli, 2): *Giudizio di Salomone.*
— — *Strage degl'Innocenti* (1527).
Berlino, Friedrich's Museum, n. 1434: *Pietà.*
Bruxelles, Museo Reale, n. 517: *Busto di giovane.*
Dresda, Galleria di Stato, n. 66: *Madonna e due Angioli.*
Firenze, Collezione H. W. Cannon, Villa Doccia: *Madonna e San Giovannino in un paese; I Santi Giovanni e Benedetto.*
— Galleria degli Uffizî: *Strage degl'Innocenti* e *San Giuseppe e due pastori adoranti,* la *Circoncisione* e la *Fuga in Egitto.*
Francoforte, Museo dell'Istituto Städel: *Madonna.*
Frome (Lomerset), Mells. Park, Collezione J. Horner: *Slancio d'amore.*
Hamburg, Collezione Weber (già): Predella della *Natività.*
Lutschena (presso Lipsia), Barone Speck von Stemburg: *Madonna.*
Mantova, Accademia Virgiliana: *Madonna e Donatore* (1514, affresco).
— Chiesa della Carità, Coro: *San Michele con i Santi Cosma, Damiano e altri Santi.*
Milano, Galleria già Crespi: *Sacra Famiglia* (1531).
— Galleria già Frizzoni: *Nascita della Vergine* (1527).
— Museo nel Castello: *Pietà.*
Modena, Galleria Estense: *Madonna cucitrice* (1501).
Norimberga, Collezione già Tucher: *Madonna.*
Parigi, Louvre, 1318: *Madonna e cherubi.*
Salizzole, Chiesa parrocchiale di Bionde di Visegna: *Madonna e i Santi Caterina, Francesco e Antonio abate.*
Scotland, Gosforde House, presso il Conte di Wemyss: *Processione.*
Torino, Galleria Leone Fontana, già Casale, presso Caputo Cerioli: *Cristo morto* (1515).
Trento, Duomo: *Madonna e i Santi Massenzio, Vigilio, Gerolamo, Gio. Battista e un Vescovo.*

vita, nel suo più uggioso aspetto di manierista eclettico e super ficiale.

Venezia, R. Galleria: *Madonna cucitrice.*
Verona, Sant'Anastasia: *San Martino.*
— San Bernardino: *Il Congedo di Cristo dalla Madre.*
— Sant'Eufemia: *Storia di Tobia* (affreschi nella cappella degli Arcangeli).
— San Giorgio Maggiore: Trittico con la *Resurrezione* e i *Santi Sebastiano e Rocco,* e predella.
— — *Sant'Orsola e le compagne* (1545).
— — terz'altare a sinistra: *Santi Rocco e Sebastiano;* lunetta con la *Trasfigurazione,* e predella.
— San Fermo Maggiore: *Santi Rocco, Sebastiano, Pietro, Giovanni Battista e l'Immacolata* (1528).
— Chiesa di San Girolamo: *Annunciazione* (affresco del 1508).
— Santa Maria in Organo, nave a sinistra: *Bernardino, Francesco, Davide e Golia; Elia trasportato al cielo; Mosè in atto di ricevere le tavole della Legge; Passaggio del Mar Rosso, Due monaci olivetani; Santi Michele e Giovanni, Antonio, Chiara.*
— — transetto a sinistra: *Angelo.*
— San Pietro Incarnario, Villa Alberto Monga: *Annunciata* (1528).
— Museo Civico, n. 343: *I tre Arcangeli.*
— — n. 325: *Madonna, Ecce Homo* e i *Santi Giuseppe, Maddalena, Bernardino e Francesco.*
— — n. 300: *La Lavanda dei piedi.*
— — n. 92: *Madonna col Bambino e San Giovannino.*
— — n. 108: *Deposizione.*
— — n. 112: *Tentazione.*
— — n. 114: *Sacra Famiglia* (1531).
— — n. 129: *Madonna,* n. 130.
— — n. 132: *Figli d'Israele nel deserto.*
— — n. 140· *Cristo portacroce.*
— — n. 154: *Caduta di Lucifero.*
— — n. 251: *Santa Caterina.*
— — n. 260: *Natività.*
— — n. 262: *Cristo morto e quattro Santi.*
— — n. 341: *Cleopatra.*
— — n. 566: *Santa Veronica.*
— Palazzo Arcivescovile: *Resurrezione di Lazzaro* (1531).
— Palazzo Vignola: *Madonna col Battista e San Bartolomeo* (affreschi).
— Piazza delle Erbe, Casa n. 36: *Madonna in gloria,* e *Nudo* in basso (affreschi).

PAOLO MORANDO, DETTO IL CAVAZZOLA.

Notizie.

1486 — Nell'anagrafe di San Paolo del 1514 troviamo ricordato Taddeo Cavazzola, q. Iacopo de Morando, con la moglie Isabella e sette figli, di cui il maggiore è Paolo, di 28 anni.

1508 — *La Vergine con il Bambino,* proprietà del conte G. Cagnola, Gazzada presso Varese.

1510-11 — *L'Annunciazione,* affresco, chiesa dei Santi Nazaro e Celso in Verona.

1514 — *La Vergine con il Bambino e San Giovannino,* Berlino, Castello.

1517 — *La Deposizione,* Vienna, Pinacoteca.

1517 — *Passione di Gesù e Santi,* Verona, Museo Civico.

1518 — *San Rocco,* National Gallery, Londra.

1518 — *La Vergine,* Raccolta Frizzoni, Milano.

1519 — *La Vergine,* Raccolta Staedel, Francoforte.

1520 — *L'Arcangelo Raffaele e Tobiolo,* affresco all'esterno della cappella dei tre Arcangeli, in Sant'Eufemia, Verona.

1522 — Pala d'altare già in San Bernardino, ora nel Museo Civico di Verona.

1522, agosto 18 — Paolo Cavazzola muore ed è sepolto in San Polo.

Paolo Morando, detto il Cavazzola,[1] esordisce in forme moroniane con la *Madonna* del Museo Civico di Verona (fig. 616)

---

[1] Bibliografia: Aleardi (A.), *P. Morando,* Verona, 1853; Gamba (Carlo), *Paolo Morando detto il Cavazzola,* in *Rassegna d'Arte,* marzo 1905; Berenson (Bernardo), *Scoperte e primizie artistiche,* in *R. d'A.,* ottobre 1904 (a proposito di un quadro del C. presso W. a Leatham, Miserden Park, Cirencester [Inghilterra]); Frizzoni (Gustavo), *A proposito del Cavazzola veronese, Let-*

e la *Pietà* dello stesso Museo, ove tuttavia un modello umbro-toscano sembra aver suggerito al pittore la disposizione del gruppo

Fig. 616 — Museo Civico di Verona. Paolo Morando, detto il Cavazzola: *Madonna* (Fot. Anderson).

davanti un'altissima loggia, l'agghindato intreccio delle chiome di Santa Maddalena (fig. 617) e il movimento irrequieto delle pieghe.

---

tera aperta al conte Carlo Gamba, in *R. d'A.*, aprile 1905; Breck (Josef), *Un dipinto del Cavazzola* (nella Raccolta Platt in Engelwood W. J.), in *R. d'A.*, settembre 1910; Lederer, *Muevészeti* , V, Budapest, 1906; Simeoni (L.), *Verona, guida storico artistica*, Verona, 1909; Tua (P. M.), *Per un elenco delle opere pittoriche della scuola veronese prima di Paolo*, in *Madonna Verona* VI, p. 103 e segg. (elenco di quadri di Paolo Cavazzola).

Fig. 617 — Museo Civico di Verona. Paolo Morando, detto il Cavazzola: *Pietà*. (Fot. Anderson).

Il Moroni e Girolamo dai Libri erano ancora modelli al Cavazzola quand'egli compose il *Battesimo di Cristo* del Museo Civico di Verona (fig. 618), provincialmente arcaistico nella

Fig. 618 — Museo Civico di Verona.
Paolo Morando, detto il Cavazzola: *Battesimo di Cristo.*

immagine dell'Eterno tra nuvole e cherubi, che sembra tratta di peso da qualche miniatura del ritardatario primo Cinquecento veronese, nel paesaggio con magri alberelli e colli ritagliati come di cartone scuro sul cielo chiaro, nell'ogiva di cornice formata da un gramo festone mantegnesco. Ma la soave compun-

zione dei gesti scende in linea diretta dalla claustrale dolcezza delle *Madonne* di Francesco Morone, mentre l'accordo lineare

Fig. 619 — Museo Poldi Pezzoli, a Milano.
Paolo Morando, detto il Cavazzola: *Sant'Antonio.*

tra l'arco di un nitido par d'ali angeliche e l'uncino — goffamente tozzo — di una roccia, sembra echeggiare ancora, in

quest'opera del primo Cinquecento, remote armonie di Verona gotico fiorita.

I mantegneschi verzieri cari al più limpido e lieto pittor di Verona quattrocentesca, Girolamo dai Libri, e a Liberale, fanno una breve apparizione nel *Sant'Antonio* del Museo Poldi Pezzoli, a Milano (fig. 619), tra le prime opere dove l'arte del Cavazzola coloritore si orienti decisamente verso una estrema riduzione dal tono, plumbeo e corrusco. A differenza che nella maggior parte delle sue pitture, le pieghe sono semplici, larghe, composte; i contorni, incisi e fermi; lo stacco dal fondo ridotto al minimo, così da far rientrare, può dirsi, l'immagine tesa nel piano dell'albero e della tenda a larga trama d'ornati, quasi fosse intessuta nel drappo insieme ai gigli metallici.

Simile rinuncia all'effetto plastico è tuttavia eccezione nell'arte del Cavazzola che dipingendo i quadri della *Passione* al Museo di Verona costruisce le immagini ad altorilievo, o tra bizzarri edifici di roccia, come nel *Cristo orante* (fig. 620), ove riappaiono i tipi di Girolamo dai Libri trasfigurati da un intenso metallico luccichìo, o accanto a grandiosi accenni architettonici, come nella *Flagellazione* e nell'*Incoronazione di spine*. Statue a tutto tondo, modellate in bronzo translucido da fortissime ombre, si adunano intorno al *Cristo morto* (fig. 621), componendo uno di quei gruppi di plastica colorata caratteristici dell'Ortolano e di altri discendenti ferraresi da Ercole de' Roberti. Ma, a differenza che nell'arte dei discendenti di Ercole, il tono volge al monocromo per l'intensità plumbea dell'ombra, e alla vivida policromìa è sostituito un corrusco splendor di superfici, che nella veste sfaccettata e metallica della Maddalena emula effetti savoldiani. I tipi di Girolamo dai Libri, anche qui imitato dal Cavazzola, ad esempio nella bella testa di *San Giovanni* (fig. 622), diventano quasi irriconoscibili per l'intensità sculturale dell'ombra e per il cupo splendor del tono, che richiama l'arte lombarda. Analitico e fiacco nel quadro dell'*Incredulità*, il maestro veronese divien mirabilmente conciso quando svolge il dramma della *Flagellazione di Cristo* (fig. 623),

Fig. 620 — Museo Civico di Verona.
Paolo Morando, detto il Cavazzola: *L'Orazione nell'Orto.*
(Fot. Anderson).

Fig. 621 — Museo di Castelvecchio, a Verona.
Paolo Morando, detto il Cavazzola: *Pietà*.

valendosi di tre figure in contrapposti intensissimi d'ombra e luce, e in potenti contrasti di timbro cromatico, sopra una parete nera e un cielo frecciato da pochi strali di nuvole incandescenti. L'illuminazione violenta infonde una intensa vita pittorica alla testa del flagellatore di sinistra; e il risalto dell'elmo

Fig. 622 — Museo di Castelvecchio, a Verona.
Particolare della pala suddetta.
(Fot. Anderson).

abbacinato del suo compagno sulla chiarità del fondo, la potenza modellatrice dei riflessi che dall'elmo cadono sul volto camuso, il taglio stesso di sghembo della muraglia cupa sopra la luminosità del cielo, e il conseguente effetto di un largo fascio di luce proiettato nell'ombra, dimostrano come una forte personalità si celi sotto le apparenze troppo spesso di facile e leccata maniera, proprie all'eclettico pittore.

Fig. 623 — Museo di Castelvecchio, a Verona.
Paolo Morando, detto il Cavazzola: *Flagellazione di Cristo.*
(Fot. Anderson).

A questo lampeggiante quadro fa degno riscontro un capolavoro del Cavazzola, dall'Justi attribuito a Giorgione: il così

Fig. 624 — Galleria degli Uffizî.
Paolo Morando, detto il Cavazzola: *Ritratto di Cavaliere con lo scudiero.*
(Fot. Anderson).

detto *Gattamelata* della Galleria degli Uffizî (fig. 624), tra le scarse opere del Veronese, ove si distingua chiara un'influenza giorgionesca. L'ignoto Cavaliere reclina sopra una spalla il fiero

volto d'arcangelo, e incrocia le braccia, volgendosi di sbieco allo spettatore e inarcandosi tra i limiti della spada e dell'asta di uno stendardo retto dallo scudiero in profilo. Ne risulta una successione di piani di luce e d'ombra, ristretta quasi alla superfice del quadro, in limitata profondità, ma complessa all'estremo, e complicata ancora dalla varia direzione dei pezzi

Fig. 625 — Museo di Castelvecchio, a Verona.
Paolo Morando, detto il Cavazzola: *San Giovanni Battista e San Pietro.*
(Fot. Anderson).

d'armatura sul parapetto. Il colore è ridotto al minimo, soffocato, basso, e tutto lo studio dell'artista si volge all'effetto luministico delle armature brunite e splendenti. Appena la stoffa chiara di un berretto, la stoffa tesa, con magistrale semplicità di piega, sul braccio del paggio, smorzano il clangore guerriero delle luci. Le stesse teste, mirabili per la costruzione larga, sicura, ferma, si vedono come al riflesso dei corruschi metalli. Tema precipuo del quadro non sono i due personaggi, ma le rifrazioni di luce sulle armature che li circondano e li vestono.

La disparità notata fra i varî quadri della *Passione* si ripete fra le altre opere di maniera, ad esempio tra i *Santi*

Pietro e Giovanni Battista del Museo Civico di Verona (fig. 625), e il *San Bonaventura* dello stesso Museo (fig. 626). Composte su modelli di convenzione ben verniciati e lustri le figure dei

Fig. 626 — Museo di Castelvecchio, a Verona.
Paolo Morando, detto il Cavazzola: *San Bonaventura*.
(Fot. Anderson).

primi quadri, il pittore si trattiene con insistente particolarismo ad arrovellar stoffe, a delineare ornamenti di spade con civettuola grafia da iniziali miniate, a inserir nei fondi chiari tasselli di marmo scuro, come pezzole cucite da mano inesperta sopra gli strappi di una veste sdruscita. Nella imperiosa immagine di San Bonaventura, invece, il modellato a

Fig. 627 — Museo di Castelvecchio, a Verona.
Paolo Morando, detto il Cavazzola: *La Vergine in gloria e Santi.*
(Fot. Anderson).

frequenti ammaccature, che varia il grado delle luci, e il suntuoso panneggio, immedesimato per semplicità di pieghe alla energica forma, rispecchiano le doti migliori del Cavazzola.

Il modulo, cinquecentesco per grandiosità, non cela l'arcaismo del pittore ritardatario, che sottolinea con insistenza i

Fig. 628 — Museo di Castelvecchio, a Verona.
Paolo Morando, detto il Cavazzola: Particolare della pala suddetta.
(Fot. Anderson).

contorni di questo severo e quasi spagnolesco *San Bonaventura*, e ancora nella pala del Museo Civico di Verona (figg. 627-628), datata 1522, dipingendo la Santa monaca con fiori, richiama

il veneziano Alvise. E sebbene abbia imparato dagli esempi raffaelleschi a drappeggiar di vesti classiche gli angeli con simboli della Passione, a tornir spalle e braccia, a contrabbilanciare

Fig. 629 — Museo di Castelvecchio, a Verona.
Paolo Morando, detto il Cavazzola: *La Vergine, il Bambino e San Giovannino.*
(Fot. Anderson).

movimenti in ritmo classico, si presenta sempre come un ritardatario che arabesca il fondo azzurro di nuvole festonate a colpi di forbice in rigido cartone, e stende, a indicare la con-

vessità del cielo, fasci iridescenti da musaico bizantino, per assidervi, come sopra una corda, la Vergine lettrice. Alcune teste, coi tipici occhi lucidi e sporgenti, sorprendono per vigor magistrale di modellato, ad esempio quella del Santo vescovo con labbra

Fig. 630 — Accademia Carrara, a Bergamo.
Paolo Morando, detto il Cavazzola: *Dama in turbante.*
(Fot. Anderson).

ad arco, di stampo quasi fiorentino; altre per morbidezza pittorica estrema; eppur le scritte minuscole ricamate sull'orlo delle vesti coi nomi dei Santi, le proporzioni minime della committente in orazione, sembran voci trecentesche in quest'opera compiuta

sul finir della vita dal Cavazzola, mentre in Venezia fioriva l'arte del pieno Cinquecento con gli eredi di Giorgione.

Simile alla *Madonna* della pala di Verona è l'altra con *Gesù e Giovannino*, nello stesso Museo (fig. 629). Più grandiosa di forme, essa trae dalla scuola di Raffaello, oltre l'ampia struttura a piramide, anche il cambiamento del paese a forti contrasti chiaroscurali in un paese smorzato di tono, velato e uniforme. Ma le circonvoluzioni di luce, che sottolineano, seguendo il moto delle pieghe, l'impetuoso gesto della Vergine; il contrapposto fra la testa coperta di un drappo lampeggiante e il fondo tenebroso della cattedra, mantengon chiara all'opera l'impronta personale del maestro veronese.

Si accosta, per ampiezza formale, agli esempi della Scuola romana la *Dama in turbante* della Raccolta Morelli a Bergamo (fig. 630), ricca di effetti pittorici nei velluti gonfi delle maniche, sintetica nella costruzione del volto e delle mani. Ciò che interessa il pittore è anche qui, soprattutto, il risalto di luce, e la linea, che descrive nitidi i contorni del volto oblungo, delle sopracciglia tese, dell'orecchio in penombra, e segna lampeggiante i bizzarri frastagli delle pieghe.[1] Sonnecchia, in questi tortuosi e

---

[1] Opere del Cavazzola:

Bergamo, Raccolta Morelli, nella Galleria dell'Accademia Carrara: *Ritratto muliebre* (v. Frizzoni, nella bibliografia del Cavazzola).

Budapest, Collezione Lederer: *Santa Martire*, forse *Santa Giustina*.

Chartres, Museo, n. 86: *Madonna con San Francesco*.

Circenster, Miserden Park (Inghilterra), W. A. Leatham: *Santa* (ricordata dal Berenson qui cit.).

Dresda, Galleria di Stato: *Ritratto virile*.

Firenze, Galleria degli Uffizî, n. 571: Il cosidetto *Gattamelata col suo paggio*.

— — Conte Serristori: *Madonna*.

Francoforte, Galleria dell'Istituto Städel: *Madonna col Bambino e un Angiolo* (1519).

Londra, National Gallery: *San Rocco* (1518).

— — *Madonna col Bambino e due Angioli* (1517?).

Milano, Raccolta già Gustavo Frizzoni: *Madonna col Bambino* (1518).

— Raccolta del Principe Trivulzio: *Cristo portacroce e il committente*.

— Marchesa Trotti Belgioioso: Ritratto di *Giulia Trivulzio*, con l'iscrizione: « Julia Trivultia Theodori Franciae marescialli unica filia, Francisci Trivultii Marchionis Viglevani Nicolai comitis Musochi filii uxor » (« Si può credere che il ritratto venisse eseguito intorno al 1518 ». Gamba, art. cit.).

— Museo Poldi Pezzoli: *Sant'Antonio*.

Varese (presso), Villa della Gazzada, presso il Nobile Guido Cagnola: *Madonna col Bambino* (1508).

lambiccati avvolgimenti lineari, lo spirito gotico, e il più curioso provincialismo in quel cartellino d'identità che il pittore ha fissato con due borchiette sul turbante dell'ignota gentildonna.

Verona, Museo Civico: *Gesù flagellato.*
— — *Deposizione dalla Croce* (1507).
— — Pala d'altare per la famiglia da Sacco in San Bernardino, con la *Madonna in gloria tra i Santi Antonio e Francesco, circondata dalle Sette Virtù, con i Santi e la donatrice nel piano* (1522).
— — *Cristo e San Tommaso*; nel fondo l'*Ascensione* e la *Pentecoste.*
— — già Raccolta Bernasconi: *Madonna, il Bambino e San Giovannino.*
— — n. 111: *Madonna col Bambino.*
— — nn. 292, 293, 294, 295, 303, 308, 390, 392, 394: *Passione di Gesù e Santi* (1507).
— — n. 355: *Santi Elisabetta, Bonaventura, Lodovico, Ivone, Luigi di Francia, Elear* (1522).
— Santi Nazaro e Celso: *Annunciazione e i Santi Biagio e Benedetto* (affresco, 1510).
— All'esterno della cappella dei tre Arcangeli sul fianco di Sant'Eufemia: *L'Arcangelo con Tobiolo* (affresco, 1520).
— San Bernardino, entrata a sinistra: Santo omonimo sulla porta del convento (affresco nel basso: *Madonna*).
— — Entrata a destra: *Cristo che porta la croce e un monaco* (ridipinto).
— Santa Maria in Organo, transetto a destra: *Arcangeli Michele e Raffaello* (affresco).
— Esterno della casa già Fumanelli in via del Paradiso: *La Sibilla Tiburtina e Augusto* e *il Sacrificio d'Isacco* (affresco eseguito probabilmente tra il 1517 e il 1520).

FRANCESCO TORBIDO, DETTO IL MORO.

Notizie.

Francesco Torbido, detto il Moro, nacque a Venezia negli ultimi anni del '400. Il padre di lui si chiamava Marco de India, ed era veronese, o almeno di famiglia veronese, come appare dal nome che si ritrova spesso a Verona, anche in una famiglia di pittori che però non sembra avere alcuna relazione col nostro. L'anno di nascita è incerto, perchè dalle cinque anagrafi in cui è ricordato il pittore si ricavano cinque date diverse, che variano dal 1472 al 1491; sembrano però più probabili le date che si ricavano dalle prime due anagrafi, da cui risulta che il Torbido nacque nel 1482 o nel 1483.

1510 circa — Data dell'andata e dimora in Verona di Francesco Torbido.

1514 — L'anagrafe di S. Quirico ricorda M. Francesco pittore e il fratello Daniele, entrambi detti Mori, abitanti in casa dei Conti Giusti; questo viene a confermare quanto dice il Vasari sulla protezione che godette il pittore da quella famiglia.

1516 — Data di un ritratto nella Pinacoteca di Monaco.

1526, agosto 25 — « M.r. Franciscus Turbidus, dictus Moro, q. Marci de India, habitator Verone iam annis XXV et de presenti habitat in contrata S. Vitalis » è chiamato a dar giudizio, insieme al Giolfino e a un Leonardo d'Arcadia, su dipinti di Nicolò Crollalanza.

1526 — Sembra che il pittore avesse già eseguite le decorazioni per la cappella dei Fontanelli in Santa Maria in Organo, e stesse attendendo alla pala centrale (la lunetta di questa, oggi perduta, è nel Museo di Augsburg).

1527, settembre 24 — Francesco Torbido è testimonio al testamento della suocera di Lelio Giusti.

1529 — Francesco Torbido abita in contrada di S. Vitale insieme alla moglie Angela, a due figlie, e a « Dominica uxor q. m. Liberalis ». Anche qui troviamo una conferma di quanto dice il Vasari, che cioè Liberale « avendo conosciuto il bello spirito di Francesco gli pose tanto amore che, venendo a morte lo lasciò erede del tutto, e l'amò sempre come figliolo ».

1534 — Data degli affreschi nel coro della Cattedrale di Verona, condotti su disegno di Giulio Romano.

1535 — Data degli affreschi nell'Abazia di Rosazzo.

1536, luglio 10 — In un documento, il Torbido è detto « M.r Turbidus pictor q. Marci de Venet. habitator Verone iam annis triginta septem vel circa ».

1537 — Dipinge per l'abbazia di Rosazzo nel Friuli.

1537, agosto 3 — Il pittore è testimonio, in casa Marioni, al testamento di Lelio q. Zenovello Giusti.

1541 — Nell'anagrafe di S. Vitale vediamo che insieme al Torbido abitava, oltre la moglie Angela, anche la figlia Margherita, con il marito Battista da l'Angolo, pittore che poi ebbe il nome di Battista del Moro, e tre figli.

1541, dicembre 9 — È ancor una volta testimone ad un nuovo atto in casa Marioni a San Sebastiano.

1545 — Nell'anagrafe di quest'anno è nominata tutta la famiglia del pittore, meno il Torbido stesso, che quindi doveva trovarsi fuori di Verona, probabilmente a Venezia.

1546 — L'Aretino, scrivendo al Sanmicheli, dichiara che i malumori sorti fra loro erano « via dileguati, in virtù solo del buon Moro ».

1547, gennaio 2 — La Scuola della Trinità di Venezia alloga al Torbido tre pitture.

1547, giugno 4 — Pietro degli Ingannati e Gian Pietro Silvio, pittori, chiamati a stimare i tre quadri suindicati di Francesco Torbido, affermano con giuramento che essi possono valere 36 ducati e più.

1547 — La Scuola suddetta alloga una quarta pittura al Torbido.

1550 — Il maestro restaura una pittura nella residenza della Scuola suddetta.

1557 — « M. Francesco pittor » è ricordato nell'anagrafe di quest'anno come abitante in casa del magnifico Conte Uguccione Giusti, in contrada S. Quirico.

1561, settembre — « Francesco depentor ditto Moro » paga 7 lire e 6 soldi al Monastero di... È questa l'ultima memoria che si abbia del Torbido. L'anno successivo quel pagamento veniva effettuato dalla figlia di lui, Margherita.

Da Liberale, come Gianfrancesco Caroto, deriva il solo interprete della maniera giorgionesca a Verona, Francesco Torbido, detto il Moro,[1] la cui pala in San Zeno (fig. 631) riecheggia, per forme gonfie, panneggi metallici, lustri di chiaroscuro, i moduli di quel Veronese, modificati, nell'immagine di San Sebastiano, da qualche addolcimento alla maniera del Cavazzola. Forti riflessi tra ombre carboniose dàn luccichìo alle carni e ai drappi arrovellati; i lineamenti son gonfi e volgari: gonfio com'otre il corpo del Bambino, gonfie le palpebre sugli occhi della Vergine;

---

[1] Bibliografia: GEROLA (GIUSEPPE), *Questioni storiche d'arte veronese*, in *Madonna Verona* IV, 3, 1910; RE (GAETANO DA), in *Madonna Verona*, I, pp. 93 e segg., 1907; LUDWIG, in *Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen*, supplemento p. 103; « Archivalische Beiträge », in *Italienische Forschungen*, IV, 136 e segg.

Sant'Anna, vecchierella gozzuta, richiama l'altra, alquanto più tarda, che nell'Accademia di Venezia simboleggia la fine della

Fig. 631 — San Zeno, a Verona. Torbido: Pala d'altare.
(Fot. Anderson).

bellezza «Col tempo». Intorno al gruppo idropico della Vergine col Bambino s'adunano i Santi, tutti di proporzioni uguali, tutti affioranti dall'ombra del fondo alla lustra superfice. Impossibile

trovare qualche affinità, sia pur esteriore, tra la grossolana opera e l'arte di Giorgione.

Invece nel ritratto dell'antica Galleria di Monaco, *Giovane che*

Fig. 632 — Antica Pinacoteca di Monaco di Baviera.
Torbido: *Giovane con una rosa.*

tien fra le dita una rosa (fig. 632), lo studio d'infondere grazia femminea alla posa e di graduar lentamente i passaggi di tono è certo il risultato dello sforzo compiuto dal piccolo provinciale

per aderire alla moda giorgionesca. Ma la velatura delicata delle superfici, che toglie consistenza alla forma, risente più dello sfumato pittorico veronese che del tono veneziano.

Ancor tutto veronese nella rotondità viscida del volto si presenta, con aure di lottesca malinconia, il *Gentiluomo* del

Fig. 633 — R. Galleria di Brera, a Milano.
Torbido: *Gentiluomo.*

ritratto di Brera (fig. 633), mentre lo studio d'imitar Giorgione è chiaro nel *Flautista* della Galleria di Padova (fig. 634). La gentile immagine si abbandona a una malinconica inerzia, lasciando cadere sul parapetto le mani col flauto, mentre lontano

la sera annebbia un indefinito paese di alberi e rocce, ben più affine ai fondi della scuola di Verona che a quelli dei seguaci veneziani di Giorgione. È probabilmente il ritratto descritto dal Vasari come « una testa maravigliosa per bellezza e bontà,

Fig. 634 — Museo Civico di Padova. Torbido: *Flautista.*

la quale aveva fatta molti anni prima per ritratto d'un gentiluomo veniziano, figliuolo d'uno allora capitano in Verona; la quale testa, per avarizia di colui che mai non la pagò, si rimase in mano del Moro, che n'accomodò detto Monsignor Martini; il quale fece quello del Viniziano mutare in abito di pecoraio o pastore ».

Più vicina ai modelli di Giorgio da Castelfranco è la *Testa di pastore,* forse sua, ad Hampton Court, simile alla precedente nella timida sfumata colorazione (fig. 635), mentre il tardo *Ritratto del Fracastoro,* nella Raccolta Mond della National

Fig. 635 — Galleria Reale di Hampton Court.
Torbido (?): *Testa di pastore.*

Gallery (fig. 636), si stacca dal consueto schema di Francesco per la grandiosità dell'effetto.

Capolavoro del Torbido è la lunetta della pala già in Santa Maria in Organo, ora nel Museo di Augsburg, con la *Trasfigurazione* (fig. 637), animata da intensissimi contrasti di luce. Singolare è il concetto della scena: Cristo in colloquio coi due

profeti, ancor fisso alla terra e intento ad ammaestrar Mosè che tiene le tavole della legge; due apostoli dormienti attorno

Fig. 636— Galleria Nazionale di Londra. Torbido: *Ritratto del Fracastoro.*

alla vetta del Tabor, il terzo teso verso il Redentore, in atto di ripararsi col mantello il volto dalla luce divina. I secchi profili caprini, che si ristampano dall'uno all'altro degli Apostoli; la mano aggranchita di Mosè sulle tavole della Legge, il

ruvido atteggiamento del secondo profeta, richiamano altre pitture del Torbido; ma l'effetto luministico, di magica intensità, trasfigura la scena, richiamandoci a un tempo Giovanni Caroto e il Savoldo nella incandescente veste dell'Apostolo a sinistra, addormentato, e nei risalti di luce e controluce violenti sulla figura dell'apostolo sveglio. Il paese fluido trae dall'alternativa d'ombre e riflessi una vita poetica, misteriosa, all'unisono con

Fig. 637 — Galleria di Augsburg. Torbido: *La Trasfigurazione.*
(Fot. Fritz Hoefle).

quella delle balenanti figure; nulla è definito a massa, venezianamente, in quel dilagar di luci tra l'ombra che tutto fa apparire più lieve e lontano, in un'atmosfera limpida e sottile.

Il provinciale ritardo del Veronese di fronte ai Veneziani giorgioneschi si svela nel persistente linearismo, che trasforma le grandi nuvole frecciate di raggi dietro la vetta del Tabor in cumuli di scagliette madreperlacee e di argentei schisti, mirabile interpretazione lineare dell'etere mosso dai brividi dell'onda luminosa attorno a un centro di luce.

Infine, il *Tobiolo* del Museo Civico di Verona (fig. 638) sembra l'opera di un manierista prossimo allo Schiavone, che cerchi eleganza mediante allungamento di forme e sottigliezza di lineamenti; enfasi scenografica con l'ombra delle due smisurate

Fig 638 — Museo Civico di Verona.
Torbido: *L'Arcangelo e Tobiolo.*
(Fot. Anderson).

ali appese alle spalle dell'angelo; una incomposta libertà pittorica nel tocco brillante e nei contrasti d'ombra e luce. Scomparsa l'antica timidezza, anche più si rivela la superficialità del pittore studioso di seguire una qualunque moda artistica, dalle gonfiezze liberalesche della pala di San Zeno alle sfumature pittoriche e alle forme nebulose dei ritratti giorgioneschi, alla superficie brillante del *Tobiolo* di Verona.[1]

---

[1] Opere del Torbido:

Augsburg, Galleria: *La Trasfigurazione.*

Londra, National Gallery (dalla Collezione Mond): *Ritratto del Fracastoro.*

Milano, Galleria di Brera: *Ritratto* (firmato).

Monaco, Alte Pinakothek: *Ritratto* (TURBIDUS . PINXIT — MCCCCCXVI).

Napoli, Galleria: *Ritratto*, segnato: FRANC^{S} . TURBIDUS — DITTO EL MORO . V . — FACIEBAT.

New York, Metropolitan Museum: *Ritratto d'uomo coperto da pelliccia.*

Oxford, Christ Church College: Disegno segnato FRANCISCVS . TURBIDVS . VENET . PIC .

Padova, Museo Civico: *Ritratto* (attribuito a Giorgione).

Piazzola sul Brenta, Villa Camerini: *Ritratto di due gentiluomini.*

Venezia, Galleria: *Vecchia che tiene la scritta:* COL TEMPO.

Verona, Museo Civico: *L'Arcangelo Raffaele con Tobiolo.*

— Chiesa di San Zeno: *Madonna in gloria;* sopra, la *Trinità;* sotto, *L'Arcangelo Raffaele con Tobiolo e Santa Caterina.*

X.

I DUE DOSSI.

GIOVANNI LUTERI, DETTO DOSSO DOSSI: Notizie. — Bibliografia. — Opere aderenti al giorgionismo tizianesco. — Afforzamento della plasticità delle forme sfavillanti. — Monumentalità di composizione. — Ebbrezza coloristica. — Larga determinazione di paese. — Suoi ritratti. — Epilogo. Catalogo.

BATTISTA DI DOSSO: Notizie. — Bibliografia. — L'Opera: Vi si scorgono caratteri raffaelleschi? — Ove si riconosce Battista di Dosso. — Sua traduzione di un disegno del fratello. — Catalogo delle opere.

GIOVANNI LUTERI, DETTO DOSSO DOSSI.

Notizie.

— Non si conosce con certezza la data di nascita. Il Vasari dice che *quasi ne' medesimi tempi che il cielo fece dono a Ferrara, anzi al mondo, del divino Lodovico Ariosto, nacque il Dosso pittore nella medesima città*, notizia che — essendo nato l'Ariosto nel 1474 — concorderebbe con la data *1479* riportata dal Boschini, commentatore del Baruffaldi (*Vite de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, 1844). Nel sec. XIX, la Mendelsohn (*Das Werk der Dossi*, pag. 8), fondandosi sopra una ipotetica datazione di presunte opere giovanili dell'artista al 1505, ne riporterebbe la data di nascita al 1482. Nell'incertezza si può accettare la data tradizionale, riferendo la nascita di Dosso al settimo decennio del sec. XV.

Egualmente incerto è il luogo d'origine dell'artista. Lo Scanelli (*Microcosmo della pittura*, libro II, pag. 315) dice che nacque nella *Pieve di Cento* da Niccolò Dossi, spenditore di Ercole I, duca di Ferrara, e da Jacopina da Porto. Questa notizia riporta il Baruffaldi.[1] Il Mattioli, nel suo poema,

[1] Il suo commentatore (Ed. ferrarese 1844) dice che in un «Compendio degli Obituarî delle Bollette» fatto da Niccolò Baruffaldi, padre dello scrittore, si ricordava un «*Dosso d'Evangelista, pittor celebre, 1548, S. Polo*». Sembra però certo, da altri documenti, che il padre di Dosso si chiamasse Niccolò de Lutero, o de Costantino.

Il magno palazzo del Cardinal di Trento, 1539, chiama l'artista *Dosso Tridentino*. Che almeno suo padre fosse trentino, si sa da due documenti riportati dal Cittadella (*I due Dossi*, Ferrara, 1870), uno del 2 ottobre 1532, in cui si parla di *magister Johannes alias Dosso, pro nomine Nicolai de Tridento ejus patris*, l'altro del 19 febbraio 1535, in cui torna di nuovo *Magister Johannes, cognominatus Dossus filius et procurator Nicolaj de Tridento* (cfr. Mendelsohn, op. cit., pag. 198, n. 26).

Dal secondo documento citato si ricavano altre notizie sull'artista, che vi è detto: *habitator in civitate Ferrariae, in contrata Columbariae*, ed appare proprietario di un terreno *in Villa Dossii Vicariatus Quistelli*. Da questo possesso, se non proprio dal luogo d'origine, può esser derivato il soprannome Dosso, ipotesi resa maggiormente verosimile da un atto notarile del 26 agosto 1516, dove si ricorda *magistrum Joannem dictum Doso filium ser Nicolaj de Villa Dossi districtus Mantuae Vicariatus Quistelli*...

Col soprannome Dosso l'artista è ricordato fin dal primo documento che parla di lui come autore di un'opera pittorica. Il doppio nome Dosso Dossi compare per la prima volta nel 1797 negli Inventarî della Galleria Estense di Modena (Venturi, *La Galleria Estense*, pag. 396).

Regna la più grande oscurità riguardo all'educazione artistica di Dosso. Dice il Baruffaldi che studiò prima presso Lorenzo Costa, poi, per interessamento del duca Ercole I, presso cui il padre dell'artista era spenditore, fu mandato a studiare sei anni a Roma, e cinque a Venezia. Il Dolce (L'Aretino, *Dialogo della pittura* uscito per la prima volta in Venezia, 1557, pei tipi del Giolito) dice che, dei due fratelli Dossi, « *uno* (verisimilmente Dosso) *stette... a Venezia alcun « tempo per imparare a dipingere con Tiziano: e l'altro* (Bat- « tista) *in Roma con Raffaello* ».

Nessun dato per la prima educazione dell'artista può venirci dalle opere, non conoscendosene finora alcuna appartenente con certezza al periodo giovanile di lui.

1512, aprile 11 — Pagamento a Dosso, in Mantova, per « *qua-* « *drum unum magnum cum undecim figuris humanis, positum* « *in camera superiori solis in palatio novo apud S. Seba-* « *stianum...* » Questo documento, già scomparso dagli archivî dei Gonzaga a tempo del Cittadella, è però riportato in tre versioni concordi, dal Pungileoni (*Memorie del Correggio,* Parma, 1818), dal Coddé (*Memorie Biografiche,* Mantova, 1837), e dal Conte D'Arco (*Delle Arti e degli Artefici di Mantova,* Mantova, 1857, vol. I, pag. 62).

1516 — Sembra che Dosso sia a Ferrara, dove un documento del 26 agosto 1516 lo dice mallevadore di Ludovico Prevosti.

1517 — Cominciano con quest'anno i pagamenti ai due fratelli nei Libri di Conti degli Estensi. La Mendelsohn (op. cit., pag. 9 e segg.) suppone che già prima di quest'anno Dosso abbia lavorato per il Duca. Lo attesta un documento pubblicato dal Campori (*Notizie della maiolica,* Modena, 1871, pag. 21), secondo cui nel *1514* Cristoforo da Modena lavora nel Castello ducale «*a le stanze dove sta m° Dosso*».

Inoltre il Vasari racconta che nel *1514* Tiziano dipinse un *Baccanale* a Ferrara in un camerino del Duca, dove già un altro *Baccanale* era stato dipinto da Giambellino e compiuto da Dosso.

Poi, uno dei primissimi pagamenti all'artista, nei documenti pubblicati dal Venturi (*I due Dossi,* in *Arch. stor. d. Arte,* 1892, pag. 440) — tratti dai registri dell'Amministrazione estense, ora nell'Archivio modenese — è in data 13 novembre *1517*: «*per andare a fiorenza per faccende del Signore*»; ed è verisimile che il Duca non desse incarichi se non ad artisti di abilità già provata.

Un altro documento (ibid.), del 3 dicembre dello stesso anno, si riferisce a 15 ducati d'oro fatti pagare a Dosso in Firenze «*per man de alfonso strozi*».

1518, giugno 4 — «*A m. Dosso depintore schudi 6 doro per andare a Venetia per facende del Signore L. 18 s. 12.* (Venturi, op. cit., pag. 441, n. V). Il 21 luglio dello stesso anno si manda da Venezia al Duca la risposta data da m. Luigi Vicentino a Dosso. Questa risposta non è stata ritrovata (cfr. Venturi, ibid.).

Dal 29 maggio 1518 al 4 dicembre si susseguono ininterrotti i pagamenti per la decorazione pittorica della « via coperta », fatta costruire su cinque archi dal duca Ercole per unire l'antico Palazzo estense al Castello (spesso si accenna esplicitamente alla « *fazada et le fenestre de legno de dicta fabricha* »).

1519, novembre — Dosso è con Tiziano a Mantova. « *...a di' passati quando se doveva combatere, M° Doso e Ticiano bon pitore quale fa qui a Ferara al S.r ducha una bela tela forono a Mantova et à veduto le cosse del Mantegna e ne dise gran bene al Sre, e li à laudati li vostri studij et li ha laudato somamente el vostro tundo...* » (da una lettera di Girolamo da Sestola a Isabella d'Este; V. Luzio, *La Galleria dei Gonzaga*, Milano, 1913, pag. 218).

1519, dicembre 22 — Dal novembre 1519 al dicembre 1522 non si ha nessuna notizia di Dosso in Ferrara. La Mendelsohn (op. cit., pagg. 10-11) pensa che debba riportarsi a questo periodo una gita di Dosso a Roma, dove sarebbe stato in relazione con Raffaello (cfr. Campori, *Notizie inedite di Raffaello da Urbino*, Modena, 1865, pag. 30. Lettera del Paulucci, messo ferrarese presso la Curia Papale, in data 20 gennaio 1520, dove si dice che « *per maggior fede scrive* [Raffaello] *una sua lettera al Dosso che lo excusi con V. Ex.tia come in quella vedrà*).

1520 — Dopo la morte di Raffaello, in un'altra lettera, in data 11 aprile 1520, il Paulucci informa il Duca: « *nel testamento di Raphael d'Urbino non sento ch'abbia lasciato*

memoria de li ducati avuti in nome di V. E. se non che ha lasciati li modelli de la pictura, come intenderà V. S. Ill.ma da Dosso » (Campori, op. cit., pag. 31).

1522, giugno 18 — Viene posta nel Duomo di Modena la *Pala d'Altare con la Madonna e tre Santi*, che anche oggi vi si trova (Lancellotto, *Cronaca Modenese*, Parma, 1861, vol. I, pagg. 395-396).

1522, dicembre 22 — Dosso dipinge « *uno tondo in lo suffitto della camara del Pozzuollo* » (Venturi, op. cit., pag. 442, doc. XXIV). Altri pagamenti, probabilmente per lo stesso lavoro, il 3 settembre e il 15 ottobre 1524, certamente il 15 gennaio 1526 (Venturi, *Arch. stor. d. Arte*, 1893, docc. XLIV, L-LVI, pagg. 48-49).

1523, ottobre 3 — Isabella Gonzaga, sorella di Alfonso I d'Este, incarica il suo messo, Trotti, di sollecitare da Dosso un disegno della città di Ferrara. Il 31 dicembre dello stesso anno scrive però che non si faccia premura all'artista, perchè il freddo eccessivo impedirebbe la traduzione del disegno in affresco (Cittadella, *I due Dossi*, Ferrara, 1870, pag. 12). Appare da una lettera di Isabella al fratello, del 5 giugno 1524, che l'opera doveva essere stata compiuta e inviata. La Mendelsohn (op. cit., pag. 12) pensa giustamente che Dosso ne abbia data una replica su tela, e che a questa vadano riferiti i pagamenti dal 19 gennaio 1524 al 15 settembre 1526 « *per compto de depingere ferrara* », da uno dei quali, in cui si parla di « *depingere la cornice, che è la tella depinto ferrara* » si deduce appunto che l'opera fosse dipinta su tela (Venturi, *Arch. St. d. Arte*, 1892, pagg. 442-43, docc. XXV-XXIX, XXXI, XXXII, 1893, pag. 52, doc. XCVI). Un documento del 1531 (ibid., CLVII, pag. 57) parla di « *reconzare lo disegno di Ferrara* ».

1524, marzo 12 — « *Per compto de dui retracti della fiolla della S.a Regina*... L. 18. o . o» (Venturi, *Arch. St. d. Arte*, 1892,

pag. 442, doc. XXVII). Si tratta della ex regina di Napoli, che, con le figlie, viveva alla corte di Alfonso I.

1524, maggio 14 — Pagamento « *per compto de fare duj quadrj per el S. Nostro* » (ibid., pag. 442, doc. XXX). Altrove è specificato che dovevano rappresentare fiori e frutta, e sembra che ad essi si riferiscano varî pagamenti dello stesso anno: 2, 9, 16, 23, 30 luglio; 6, 27 agosto, ecc. (ibid., pag. 443, n. XXIV-XXVIII e *Arch. St. d. Arte*, 1893, pag. 48, numero XXXIX, XLII, e forse XLIII, XLV, XLVII, XLIX, del settembre e ottobre 1524).

1524, giugno 4 — Pagamento « *per compto de uno Retracto del quondam Ill.mo Ducha herculle* » (Venturi, doc. XXXIII, 1892, pag. 443).

1525 — Il Baruffaldi (op. cit., vol. I, pag. 244) dice che Alfonso I condusse seco Dosso in Ispagna, il 5 settembre 1525, affinchè eseguisse per lui un ritratto di Carlo V. Certo è che dal 19 novembre 1524 al 5 gennaio 1526 scompare ogni notizia dei due Dossi dai documenti ferraresi.

1526 — In questo anno e nel seguente l'attività di Dosso si svolge completamente alla corte di Ferrara. I documenti ricordano le seguenti opere:

1526, gennaio 5 — « *disegno delli frixi del tappé* » (ibid., documenti LVIII e LIX, 1893, pag. 49), cioè disegno per un arazzo.

1526, febbraio 3 — Scenari per il « *Tribunalle de la Comedia* » [cioè per il teatro] *in Corte* » (ibid., pagg. 49-50, docc. LXII e LXIII)

1526, dal 10 marzo al 2 giugno — « *cornixotti* [fregi di cornicioni] per le « *stanzie del boschetto* » (ibid., docc. LXVI-LXVIII, LXXI-LXXV, LXXVII, pag. 50; LXXIX, LXXX, pag. 51).

1526, dal 9 giugno al 2 luglio — « *una Armada suxo una tella* », in collaborazione con uno scolaro di nome Giacomo (ibid., docc. LXXXIV-LXXXVIII, pag. 51).

1526, giugno 30 — « *certe telle* » non meglio specificate. Forse il documento ad esse relativo (ivi, LXXXVII, pag. 51) va unito col seguente, del 21 luglio (XC, pag. 51): « A m. Dosso. Spexa de Castello per opere 5 a lauorare a fare *una mostra delli quadri del suffitto novo, et a fare una tella...* ».

1526, ottobre 10 — Soffitto nella « *camera del pozzuollo* » (pag. 52, doc. XCIX).

1526, ottobre 10 — 1527, gennaio 19-26, febbraio 9-23, marzo 16 — Pagamenti per lavori negli appartamenti del Duca Ercole (docc. C, CIII-CV, pag. 52; CVII, pag. 53).

1527, marzo 1 — Il Baruffaldi (op. cit., vol. I, pag. 277) assegna questa data alla *Pala con San Giovanni Evangelista* eseguita per il Duomo di Ferrara, per conto di Pontichino della Sale, nobile ferrarese, oggi nella Galleria Corsini a Roma. Si fonda su una iscrizione, oggi perduta, che riferisce nella sua integrità: « a Christi Nativitate anno MDXXVII kal. Mensis Martii ».

1527, aprile 20 — *Ritratto di un certo messer Libo*, per il Duca (ibid., pag. 53, doc. CLX).

1527, giugno 7 — Pagamento di « *duj retracti de S. don erchule* » (ibid., n. CX, pag. 53).

1527, luglio 23-27 — « *cornixotti... per la camera apresso la tore marchexana* » (docc. CXII e CXIII, ivi). Di lavori nella « *camara noua del S. nostro* », forse la stessa, si parla il 7 e 14 dicembre (docc. CXVIII e CXIX, ivi).

1527, novembre 9 e 23 — Pagamenti per un « *camarino. In spetiaria doue sono li vaxi de terra* » (ivi, docc. CXIV-CXV). Sembra, come dice più esplicitamente il documento CXV, che in questa stanza si conservassero vasi di maiolica « *de dipingere* ».

1527, dicembre 20 — Pagamenti « *de quatro quadri* che fa *per il S.r nostro In castello* (doc. CXIX, ivi, pag. 53). Si riferiscono a quadri, probabilmente gli stessi, altri doc.: uno dell'ultimo di febbraio 1528 (ivi, doc. CXXII, pag. 54), e, forse, uno del 14 marzo 1528 (ivi, doc. CXXIV). Un altro documento (CXXIII) parla di spese fatte dall'artista « *in smalto per mettere suxo il tempano luj fa per uno quadro del S.* » e questo quadro potrebbe essere uno dei quattro. Se ne riparla il 1° aprile 1531 (v. più oltre).

1528 — Opere diverse:

1528, febbraio 15 e 22 — (CXX e CXXI), pagamenti per « *dopinzere il tribunale de la comedia* ».

1528, marzo 14 — (CXXIV) « *uno santo maurelio e una arma Ducale con lo zimiero* », per conî di monete.

1528, marzo 28 — « *una impressa da bretta per il S. Don erchulle* », (doc. CXXVI) in collaborazione col fratello.

1528 — dal 17 aprile al 30 maggio (docc. CXXVII-CXXXIV) lavora, in collaborazione con altri, alla « *fabricha del boschetto* ».

1528 — Seguono nel novembre e dicembre pagamenti varî per opere di minor conto.

1529, febbraio 27 — *Disegni di vasi di maiolica* (Campori, *Notizie stor. e art. della maiolica*, ecc., Modena, 1871, pag. 31). (La stanza dove si trovavano esemplari di maioliche ferraresi e di altra provenienza, la così detta « Spezieria », era stata dipinta da Dosso, come si è visto, nel 1527).

1529 — Continuano, nei documenti del settembre dello stesso anno (ibid., pag. 55), pagamenti di opere varie su tela, specialmente per *soffitti di stanze della « via coperta »*.

1529 — Dal 4 ottobre 1529 al 10 settembre 1530, lacuna nei libri dell'Amministrazione estense.

1530, settembre 10, ottobre 22 — (ibid., pagg. 55-56). Dosso, col fratello e moltissimi aiuti, lavorano «*a depingere la Navesella del giardinetto del castello*».

1531 — Continuano lavori per il giardinetto, le stanze adiacenti ad esso, la «Capeleta de Madama», nonchè altre sale del Castello, oltre altri incarichi del tutto secondarî, come, per es., «una lettiera per uno», ecc. Il 1º di aprile si riparla dei «*quattro quadri*» che Dosso lavorava già alcuni anni avanti.

1531, maggio 20 e 27 — Due pagamenti a Dosso per «*reconzare lo disegno di Ferrara*» e per «*depinzere suso la Ferrara certe cose li fa fare il S.*» (Venturi, docc. CLVII e CLVIII, pag. 57).

1531, giugno 12 — I due fratelli lavorano — come risulta dai documenti — per il *palazzo arcivescovile di Trento,* dove il cardinale Bernardo di Cles aveva chiamato a decorare, oltre i Dossi, il Romanino e Marcello Fogolino (cfr. Schmölzer, *Die Fresken des Castello del Buon Consiglio in Trient,* Innsbruck 1901, pagg. 14 e 40, e Hans Semper, *Il Castello del Buon Consiglio a Trento. Documenti concernenti la fabbrica nel periodo Clesiano* [1527-1536] Trento, 1914).

Sembra che l'opera dei Dossi non si prolungasse oltre i primi mesi del 1532, perchè dopo questo tempo non sono più ricordati nei documenti di Trento. In un elenco de «Depenture a facto mº Doso» (cfr. H. Semper cit., pag. 132), sono indicate: il fregio nel Castello, il vòlto davanti la cappella, la cappella, l'andito che mette alla scala a chiocciola, la stufa terrena, la camera degli stucchi, la camera sopra la cappella, il camerino sopra lo studio della cappella, la stufa grande, la sala grande, il fregio e alcuni motti (*brevi*) nel torrione, la camera dietro il torrione, il salotto sopra la scala, l'anticamera avanti la libreria, l'andito che mette alla libreria, la libreria, il fregio dell'andito che mette dal Castel vecchio al nuovo, il salotto e il camerino in capo alla scala

a chiocciola, la torricella. All'elenco seguon queste parole: «Pagato et pagato da vero maestro».

1531, novembre 15 — Per fare armi e paesi nel Castello di Trento, al Dosso è dato ad aiuto un buon pittore tedesco (Hans Semper, cit., pag. 58)

1531, dicembre 31 — Dosso e il fratello lavorano a Trento *le figure di una fontana* (Schmölzer, op. cit.; Hans Semper cit., pag. 73, riporta una lettera, ove è questo passo: «Dela fontana de bronzo da m. Doso saria da far lui et suo fratel la forma dela figura a ciò fosse bona e ben facta et laudabilmente andando in luogo honorevole et costando dinari assai...»).

1532, ottobre 2 — Dosso, in nome di suo padre, rilascia ad un certo Bernardino un pezzo di terreno «...In officio bullettarum Ferrariae. Cum fuerit et sit quod de anno millesimo quingentesimo trigesimo secundo, die 2 mensis Octobris, magister Joannes alias Dosso, pro nomine Nicolai de Tridento ejus patris, concesserit ad usum Bernardino quondam Alberti de Tridento, habitanti in Villa Podii, quasdam petias terrae...» (dagli atti del notaio mantovano Battista Crespolani, V. in Cittadella, op. cit. pag. 13). Allo stesso fatto si riferisce un documento del 1535 (v. più oltre).

1532, novembre 23 — È posta nel Duomo di Modena la *Visione dei Quattro Padri della Chiesa*, ora a Dresda (Lancellotto, op. cit., l. IV, pag. 114).

1532-1533 — Dal 23 novembre 1532 al 20 dicembre 1533, mancano pagamenti ai Dossi nei Libri dell'Amministrazione estense. La Mendelsohn (op. cit., pag. 14), fondandosi su tale fatto, pensa che debba riportarsi a questo tempo la decorazione della Villa Imperiale a Pesaro, per il duca d'Urbino. Rende ancora più verosimile l'ipotesi il fatto che questa villa si stava costruendo nel 1530 (Patzak, *Die Villa Imperiale in Pesaro*, Lipsia, 1908, pag. 17 e segg.).

1533, dicembre 20 — Pagamento a Dosso di *due pale d'altare che dovevano esser portate fuori di Ferrara, certo a Modena e a Reggio,* come si desume dalle note di pagamento delle cornici (Campori, *La Cappella Estense nel Duomo di Modena,* in *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie dell'Emilia,* nuova serie, vol. V, parte I, pag. 83 e segg.). Il Campori riportava due pagamenti antecedenti, per le stesse opere, il 10 maggio e il 31 agosto dello stesso anno.

1534, agosto 20 — Pagamento a Dosso per « *due quadri che lui fa per lo Ill.mo S. nostro* » (Venturi, op. cit., 1893, doc. CLXVI, pag. 57).

1534-1536 — Lacuna nei Libri dell'Amministrazione estense, dal 20 agosto 1534 all'8 gennaio 1536.

1535, febbraio 19 — In nome di suo padre — già morto — Dosso cede a un certo Bernardino del terreno posto, parte « in Villa Dossii, Vicariatus Quistelli », parte « in territorio Quistelli in contrata Villae Pontinae », e parte « in castro Sancti Joannis » (dagli atti del notaio ferrarese Francesco Curioni, del 19 febbraio 1535, riportato dal Cittadella, op. cit., pag. 13, a cui il documento era stato riferito dal conte D'Arco).

1535, luglio 2 — Dosso Dossi legittima le sue tre figlie, Marzia di undici anni, Lucrezia di sei, e Delia di circa tre (v. doc. dagli atti del notaio Francesco Curioni, in Cittadella, op. cit., pag. 19). Le due ultime erano figlie di Jacoba de' Ceccati, poi sposata dall'artista, e sopravvissuta a lui, come risulta da un documento del 14 giugno 1543 (dagli atti del notaio Domenico Zafferini. V. Cittadella, op. cit., pag. 24, 25).

1536, dal 24 marzo al 9 settembre — Diversi pagamenti a Dosso e ad altri per la villa di Belriguardo (Venturi, op. cit., 1893, doc. CLXIX e segg., pag. 57).

Senza data — Pagamento a Dosso per dipingere il *cartone di un arazzo nelle stancie del zardin de Napoli* » (ibid., doc. CCII, pag. 60). Ad un cartone per arazzo, forse lo stesso, si riferisce un pagamento del 10 novembre (ibid., doc. CVII, pag. 60). Intorno a questo tempo stava lavorando ad arazzi specialmente Battista.

1536, ottobre 20-27, novembre 18 — Pagamenti a Dosso per il Belvedere, dove lavora insieme col fratello (Venturi, op. cit., docc. CCIII-CCV-CCVI-CCIX-CCX, pag. 60). Altri lavori nelle sale del Castello.

1538, ottobre 12 — « Queste son le bocche che erano fora cola Corte de Chaxete de magnavache, videlicet... m.º Dosso » (Dal libro di spesa di Alfonso, Alfonsino e Laura Eustocchia 1538, a carte 32).

1539, giugno 24 — I due fratelli vengono ad un accordo riguardo a certe questioni finanziarie. Si sa dal documento relativo che in quest'anno era sempre viva la madre loro, a cui Battista si obbliga a fornire « alimenta, et necessaria pro victu et vestitu; et pro simili dictus Mag. Joanes (Dosso) » è tenuto a « dare et solvere omni singulo mense dicto Magistro Baptistae solidos viginti » (dagli atti del notaio ferrarese Francesco Curioni. V. Cittadella, op. cit., pagg. 23 e 24).

1539, ottobre 21 — Si stabilisce con atto notarile la dote di Jacoba de' Ceccati, che Dosso deve quindi avere sposata poco tempo dopo (cfr. Cittadella, op. cit., pagg. 19 e 20).

1540, febbraio 28, marzo 3 e 13 — Pagamenti a Dosso e a Battista di *due grandi quadri su tela « de S.to michiele e de S.to zorzo »* per il Duca, probabilmente (Mendelsohn, op. cit., pag. 15) quelli ora a Dresda (Venturi, op. cit., docc. CCXXXVIII, CCXXXIX, CCXLI, pagg. 131-32). Il 30 aprile i due quadri sono terminati, e ne vien fatto il pagamento a Battista del Dosso (ibid., doc. CCXLIII, pag. 132).

1540, aprile 17 — Pagamento ai due fratelli insieme: per la consegna dei quadri, e « *fare in designj dantiporto e retrare il principe primogenito* ». Per questo « *antiporto che fa fare il S. nostro. Ill.mo* », Dosso riceve un pagamento insieme con Battista, tra la fine di maggio e i primi di giugno 1540 (Venturi, op. cit., pagg. 132, 246, 249, docc. CCXLVI e CCXLIX).

1540 — Doc. CCLII, pag. 133. Contiene tre pagamenti a Dosso: l'11 dicembre « *per conto di far quadri per il Duca* »; il 18 dicembre « *per dipingere tre quadri sopra le finestre nelle camere di corte* », il 24 dicembre « *per conto di fare due quadri in corte* ».

1540 — Pagamenti per questi due quadri il 26 dicembre (ibid., doc. CCLXIII, pag. 134) e, l'anno seguente:

1541, gennaio 8, 15, 22 e 29 — La specificazione è sempre la stessa: « *per conto de depinzere dui quadri in Corte* » (ibid., docc. CCLXIV, CCLXV, CCLXVI, CCLXVII).

1541, giugno 11 — « A m. Doso per opere 2 de luj » (ibid., doc. CCLXXX, pag. 135).

1541, giugno 23 — I due fratelli fanno, per incarico di Laura Dianti, un viaggio a Venezia (Venturi, *La Galleria Estense*, pag. 20). Vi andarono per cumprar colori « per dipingiere la scena per la Comedia che fa fare Sua S. » (Dal libro Zornale de Ussita degli Ill. S.ri don Alfonso et fratello estensi, segnato ✣). A Venezia il Conte Giovan Francesco Sacrato sborsò ai due fratelli pittori « mozenici 27 d'argento » a conto di Donna Laura madre di Alfonso e di Alfonsino (Dal libro Zornale sudd., a carte 15).

1541 — Dosso fa testamento, ritrovato fra gli atti del cancelliere ducale Battista Sarracca, ma non esaminato dal Cittadella (op. cit.), che ne discorre.

1542 — Il Baruffaldi (op. cit.) parla di un *Autoritratto* di Dosso, con una catena d'oro al collo, e l'iscrizione « Ego Doxius 1542 ».

1542, agosto 27 — Viene stimata, per devolverne il pagamento agli eredi « quondam magistri Dosi », una *tavola da lui dipinta per la Confraternita della Morte* (doc. nell'Archivio Municipale di Modena, Partiti comunali, a c. 125 v.).

Si deduce da questo che Dosso doveva esser morto poco tempo prima, e non nel 1560, come asseriva il Baruffaldi, o nel 1558 secondo il suo commentatore.

1555, marzo 15 — Misura di un pezzo di terra posto nella contrada della Colombara, parte casamentivo e parte ortivo, degli eredi di M. Dosso (Cancelleria Ducale, Arti Belle, Pittori; Venturi, op. cit., doc. CCCXLII, pag. 224).

La pittura ferrarese aveva dato l'ultimo capolavoro del suo glorioso Quattrocento con la decorazione del soffitto d'una sala nel palazzo Costabili; ma il Cinquecento non aveva eredi dei suoi grandi, nè del ferreo Cosmè Tura, nè del rude Francesco del Cossa, nè del cavalleresco Ercole de' Roberti. Erede di Cosmè e di Ercole, Lorenzo Costa aveva continuato la tradizione quattrocentesca, ora accogliendo le magnificenze veneziane nella pala di S. Petronio, ora struggendosi nell'umbro pietismo. Altri discendenti di Ercole si perdettero, come Gian Francesco de Maineri di Parma, nel ricalcare, miniando, Cristi portacroce, Sacre Famiglie e Madonne; come Michele Coltellini, nel rimpolpare le ossute forme robertiane; come il Mazzolino nell'arrotondar figure dalle carni cupree. Insieme con loro, Domenico Panetti, fallimagini non di pittura a quel che sembra, ma di legno colorato, e l'anonimo Maestro della *Maddalena in gloria* dell'Ateneo ferrarese, tirata a lustro fra le rupi falcate, sulle incerte distese azzurrine, rappresentano la decadenza della pittura ferrarese, già dominatrice nell'Emilia. Mentre

nel Quattrocento la corte dei Gonzaga si gloriava di Andrea Mantegna, quella degli Estensi poteva vantare tutta una schiera di maestri vissuta all'ombra del Castello e migrata a Bologna, ove tenne il campo nella pittura. Il Cinquecento ebbe un'aurora scolorita a Ferrara; e Alfonso I d'Este, nonostante la sorte e la politica avverse, pensò a rifornirsi d'arte fresca e nuova, tentando invano di ottenere da Roma opere di Raffaello, riuscendo invece ad averne di Tiziano Vecellio da Venezia.

Quando questi nel 1516 scese a Ferrara, s'incontrò con Dosso Dossi, che, se non era ancora il pittore ufficiale degli Estensi, presto doveva divenirlo. Ma s'erano incontrati verosimilmente anche prima e, secondo il Dolce, l'uno dei due Dossi ferraresi stette a Venezia alcun tempo per imparare a dipingere con Tiziano; e l'altro in Roma con Raffaello. Il maggiore dei due fratelli, Dosso Dossi,[1] non s'ispirò all'Urbinate, se non

---

[1] Bibliografia: Dolce (Lodovico), *L'Aretino. Dialogo della pittura*, Venezia, 1557; Vasari (Giorgio), *Le Vite* (Not. su Dosso e Battista Dossi, inserite nella *Vita di Alfonso Lombardi ferrarese*, ed. Milanesi, V, pag. 96); Baruffaldi (Girolamo), *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, Taddei, 1844, vol. I, pag. 239; Baldinucci (Filippo), *Notizie de' professori del disegno* (edita con note da Giuseppe Piacenza, 1814, vol. IV, pag. 445); Cittadella (Cesare), *Catalogo istorico de' pittori e scultori ferraresi e delle opere loro*. Ferrara, Romanelli, 1782, tomo I, pagg. 133-146, 147-148; Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, Cesena, 1657, pag. 318; Lanzi (Luigi), *Storia pittorica italiana*, 1795, serie II, 229 e segg.; Frizzi, *Memorie per la storia di Ferrara*, 1796, IV, 357; Ughi, *Dizionario storico degli uomini illustri erraresi*, 1804, I, 152; Pungileoni (L.), *Memorie istoriche di Antonio Allegri*, Parma, 1819, II, 45; Zanotti, *Lettera a premettersi alle vite inedite di Girolamo Baruffaldi*, Bologna, 1834, pag. 8, 24; Nagler, *Künstlerlexikon*, 1836, III; Fabi Montani (F.), *Cenni sulla vita e le opere di Dosso Dossi*, in *Giornale Arcadico*, Roma, XCII, 1842, 208; Burckhardt (F.), *Der Cicerone*, 1855, 10ᵃ edizione, 1910, II, 893-5; Campori (G.), *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati estensi*, 1855, pag. 189-93 e 193-94; Laderchi, *La pittura ferrarese*, 1856 pag. 65-72; Parthey, *Deutscher Bildersaal*, 1861; Campori (G.), *Notizie inedite di Raffaello d'Urbino*, Modena, 1863, pag. 29 e segg.; Cittadella (L. N.), *Documenti ed illustrazioni*, ecc. *ferraresi*, 1868; pag. 65-7, 164-5; Cittadella (L. N.), *I due Dossi*, 1870; Campori (G.), *La Cappella Estense nel Duomo di Modena*, in *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per la provincia dell'Emilia*, n. s., V, 1, pag. 83 e segg.; Campari (G.), *Raccolta di cataloghi*, 1870; Campori (G.), *Notizie della maiolica di Ferrara*, 1871, pag. 21; Woltmann Woermann, *Geschichte der Malerei*, 1879, II, 694; Venturi (A.), *La Galleria Estense in Modena*, 1882, pag. 19 e segg.; Venturi (A.), *La Confraternita della Morte*, in *Atti e memorie della R. Deputazione di Storia patria per le Province modenesi*, serie 3ª, vol. III, 1885 e segg.; Venturi (A.) *Zur Geschichte der Kunstsammlungen Kaiser Rudolf II*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1885, pag. 12; Harck (F.), «*Fuga in Egitto*», *nella Collezione v. Harck*, in *Arch. stor. dell'Arte*, I, 1888, pag. 102); Thode (H.), *Ein fürstlicher Lommeranfelthalt in der Zeit der Hochrenaissance. Die Villa Monte Imperiale bei Pesaro*, in *Jahrb. d. preusz. Kstsamml.*, 1888, pag. 161 e segg.; Venturi (A.), *Lavori di Dosso nel Castello di Ferrara*, in *Arch. stor. d'Arte*, II, 1889, pag. 253; Venturi (A.), *La Galleria del Campidoglio*, 1890; Schaeffer (August), *Die Land-*

per il *San Michele* della Galleria di Dresda, che egli vide nel cartone del dipinto eseguito per il Re di Francia e inviato ad

---

schaften der Gemälde-Galerie, des Alberhochsten Kaiserhauses, in *Jahrb. d. Kuusth. Samml. des Alberh. Kaiserh.*, 1891, pag. 236 e segg.; Lermolieff (Ivan), *Die Galerien Borghese und Doria-Pamphilj in Rom*, 1891, pag. 276 e segg.; Lermolieff (Ivan), *Die Galerie zu Dresden*, 1893, pag. 160-1; Venturi (A.), *I due Dossi*, in *Arch. stor. d'Arte*, 1893, pagg. 48, 219, 130· *Illustrated Catal. of the works of the Schools of Ferrara and Bologna* (1440-1540), in *Burlingthon Fine Arts Club*, 1894; Dondi (A.), *Notizie storiche ed artistiche del Duomo di Modena* (1896, pag. 104-5, 167; Venturi (A.), *Tesori d'arte inediti di Roma*, 1896; Morelli (Giovanni), *Della pittura italiana*, Milano, Treves, 1897; Gruyer (G.), *L'Art ferrarais*, 1877, II, 256 e segg.; Schlosser (von Julius), *Jupiter und die Tugend. Ein Gemälde des Dosso Dossi*, in *Jahrb. d. K. preusz. Kstsamml.*, 1900, pag. 262; Venturi (A.), *La Galleria Crespi in Milano*, Milano, 1900; Schmölzer (H.), *Die Fresken der Castellò del Buon Consiglio in Trient*, Innsbruck, 1901, pag. 6 e segg. (Cfr. *Archivio Trentino*, XVII, 1, 1903-04); Berenson (B.), *The study and criticism of Italian Art*, Londra, 1901, serie 1ª, pag. 30 e segg.; Mireur, *Dictionnaire des Ventes d'art*, 1901, serie 2ª; Matteucci, *Le chiese artistiche del Mantovano*, 1902, pagg. 365 e segg. (Mantova, Sant'Apollonia: attribuzione della *Madonna con San Giov. Evangelista e Santa Marta*); Bryan, *Dictionary of Painters*, 1903, II; Colasanti (Arduino), *Un quadro ferrarese nella Galleria Colonna*, in *L'Arte*, 1904, pag. 481; Ricci (Corrado), *Due dipinti di Dosso Dossi nella R. Pinacoteca di Brera*, in *Rassegna d'Arte*, IV, 1904, pag. 54; Tommasi (Natale), *Castello del Buon Consiglio in Trento*, Innsbruck, s. d. (1905); Phillips (Claude), *Una « Pietà » del Dossi*, in *Art Journal*, 1906, pag. 353 e segg.; Testi (Lavdedeo), *S. Michele di Parma*, in *Bollettino d'Arte*, 1907; 4 pag., 19, 6 pag. 79 (Cfr. A. Venturi, *L'Arte*, X, 1907, pag. 235); Berenson (B.), *North Italian Painters of the Renaissance*, 1907, pagg. 130-1, 208-11; Patzak (B.), *Die Villa Imperiale in Pesaro*, in *Studien zur Kunstgeschichte der italienische Renaissance und Barock Villa*, III, 1908, pag. 243 e segg., 282 e segg.; Frizzoni (Gustavo), *« Angiòletto musicante » di Dosso Dossi*, in *Rassegna d'Arte*, VIII, 1908, pag. 203; Wickhoff (Franz), *La Collezione Zucher*, in *Münchener Jahrb. der Bild. Kunst.*, 1908, pag. 28; Venturi (L.), *Note sulla Galleria Borghese*, in *L'Arte*, 1909, pag. 31; Giglioli (O. H.), *Documenti sulla « Bambocciata » di Dosso Dossi nella R. Galleria Palatina*, in *Rivista d'Arte*, 1910, pagg. 1667; Ricci (Corrado), *L'Arte in Italia: Emilia e Romagna*, 1911, Bergamo, Ist. d'Arti Grafiche, pagg. 87-88; Gardner (E. G.), *The painters of the School of Ferrara*, 1911, pagg. 143 e segg.; Walter Curt (Zwanziger), *Dosso Dossi*, Leipzig, 1911 (Cfr. recensioni di quest'opera, di G. Gronau, *Monatshefte für Kunstw.*, 1911, pag. 191 e segg.; di H. Mendelsohn, *Repart. für Kunstw.*, XXX, 1911, pag. 172, e M. Dvorák, *Kunstgeschichtliche Auzeigen*, 1911, pag. 80); Mendelsohn (H.), *Did the Dossi Brothers sign their Pictures?*, in *The Burlington Magazine*, XIX, 1911, pag. 79; *Jahrbuch der Bilder*, etc., Preise-Wien, 1911, serie 2ª; Schubring (Paul), *La Collezione Weber di Amburgo, venduta a Berlino, febbraio 1912*, in *L'Arte*, 1912, pagg. 142 e 144; Venturi (L.), *Saggio sulle opere d'arte italiana a Pietroburgo*, in *L'Arte*, 1912, pag. 215; Jocelyne Ffoulkes (Constance), *Il Catalogo Mond*, in *L'Arte*, 1912, pag. 279; Venturi (A.), *La formazione della Galleria Layard a Venezia*, in *L'Artc*, 1912, pag. 454-55; Mendelsohn (H.), *Zur Chronologie der Werke Dossos*, in *Jahrb. d. Kgl. Preusz. Kunstsamml.*, XXXIII, 1912, pag. 229); Venturi (L.) *Giorgione e il Giorgionismo*, 1913, pagg. 190-97, 377-78; Mendelsohn (Henriette), *Das Werk der Dossi*, München, 1913; Berenson (B.), *Catalogue of a Collection of Paintings*, ecc., vol. I: « Italian Paintings », Filadelfia, Johnson, 1913, pag. 425; Mendelsohn (H.), *Art. su Dosso Dossi in « Thieme-Becker Allgemeines Kunstlerlexikon »*, t. IX, pagine 496-98, 1913; Swarzenski (Georg), *Gemälde der Sammlung Lanz-Amsterdam*, in *Münchener Jahrbuch der Bildenden Künste*, 1914-15, vol. IX, pag. 87; Serafini (Alberto), *Gerolamo da Carpi*, Roma, 1915; Phillips (Claude), *An « Adoration of the Magi » by Battista Dossi*, in *The Burlington Magazine*, XXVI, 1915, pagg. 133-134; Schmidt-Degener (F.), *A Dosso Dossi in the Boymans Museum*, in *The Burlington Magazine*, XXVIII, 1915-16, pagg. 20-23; Ruffo (Vincenzo) *La Galleria Ruffo nel sec. XVII in Messina*, in *Bollettino d'Arte*, 1916, pag. 284; Cantalamessa (Giulio), *David, Saul o Astolfo?*, in *Bollettino d'Arte*, 1922-23, pagine 37-43; Lanz (Otto), *Two pictures by Dosso Dossi*, in *The Burlington Magazine*, XLIII,

Alfonso I da Raffaello stesso. Del resto, tutta l'arte di Dosso discende da Venezia, da Giorgio da Castelfranco e da Tiziano, finchè trova una sua propria espressione nella ricchezza altisonante e fastosa dei colori gemmei e dei lumi d'oro.

La *Circe* della Raccolta Benson (fig. 639) è l'opera del Dosso più antica e più vicina allo spirito di Giorgione. [1] Non il paese

Fig. 639 — Raccolta Benson (già), a Londra. Dosso: *Circe.*
(Fot. Braun).

variopinto dell'autunno, come piacerà poi al Dosso di rappresentare, ma alberi senza la densità del fogliame ancor tenue, primaverile, e, presso la maga, sospesa nell'atto di mostrare la tabella cabalistica, gli animali intenti, immoti, presi da incanto. Dolcemente velato è il nudo di Circe, senza l'ardore,

---

1923, pagg. 184-87; Grigioni (Carlo), *Un'opera ignorata dei Dossi*, in *Belvedere*, VIII, 1925, *Forum*, pagg. 1-7; Fogolari (Gino), *Trento*, in *Coll. di monografie illustrate*, s. a. (1926), Bergamo, Istituto d'Arti grafiche; Longhi (Roberto), *Precisioni nelle Gallerie Italiane: Un roblema di Cinquecento ferrarese* (*Dosso giovine*, in *Vita Artistica*, anno II, n. 2, febbraio 1927).

[1] Si è supposto che il Dosso derivi dal Mazzolino per due o tre quadri di un suo seguace, spirato a questo Maestro, quali la *Madonna, un angiolo che le conduce un fanciullo e un Santo Vescovo* (fig. 640), la *Fuga in Egitto* della Raccolta Harck.

il fuoco delle carni, accese poi dal Dosso; nulla rompe la quiete del luogo, dove gli animali, l'aria, l'acqua, si fermano davanti al mistero delle cose dominate dalla maga.

Se noi confrontiamo la *Circe* della Raccolta Benson con

Fig. 640 — Museo Nazionale di Belle Arti di Budapest.
Seguace del Dosso: *Madonna col Bambino, Santo Vescovo e Angiolo introduttore d'un fanciullo.*

l'altra della Galleria Borghese (fig. 641), eseguita certo più di dieci anni dopo, quando il Dosso s'era formata una propria maniera, noi sentiamo come, all'inizio, l'arte sua fosse più

riposata e tranquilla, più fresca e idilliaca, più, insomma, giorgionesca, nella tonalità dolce del cielo, del verde, della terra, delle carni.

Nella *Circe* della Galleria Borghese tutto si accentua, dai bianchi negli occhi del cane alle frange dorate del manto della

Fig. 641 — Galleria Borghese, a Roma. Dosso: *La Maga Circe.* (Fot. Anderson).

maga e del suo turbante d'oro; tutto s'accende, dalla pece agli aborti che sembran sul rogo; tutto sfavilla, dalla corazza nel primo piano a quella del cavaliere in distanza tra i compagni seduti alla giorgionesca sull'erba. Il paese non è più quieto, ma tutto variopinto, in gran dibattito di bianchi e di scuri. Dosso Dossi è giunto a fare in pittura un grande arazzo per

i camerini d'Alfonso I d'Este, a mostrar sempre più le doti di perfetto animalista, nel piccione che da poco ha messo le penne, nell'anitrella accovacciata presso la maga, nel cane dagli occhi fosforici; è riuscito a darci da perfetto tessitore il manto di velluto a fiorami; ma in tutto quel fuoco, quegli ori d'autunno, quella grandiosità della maga, sultana dominatrice degli elementi, si è perduto il fiato e potrebbe dirsi il sospiro delle cose. Nell'antica edizione della *Circe*, Dosso aveva

Fig. 642 — Galleria Pitti, a Firenze. Dosso: *Ninfa inseguita da un Satiro.* (Fot. Anderson).

presenti gli dei pagani a convito, nel quadro di Giovanni Bellini del Castello Estense, dove il candido pittore aveva dato l'anima cristiana alle divinità dell'Olimpo; ed egli aveva dipinto la sua Circe con la timidezza innocente di un Giambellino, circonfondendo la maga dai vaporosi profumi giorgioneschi.

Nella seconda più tarda edizione, non più candore e tenuità di forme, nè tonalità argentine, ma clangore di tinte, riverberi d'oro, soffio infocato dell'estate. Tra le due edizioni è il corso dell'arte di Dosso Dossi. Il giorgionismo della *Circe*

Benson perde la sua timidezza nella *Ninfa inseguita da un satiro* (fig. 642), della Galleria Pitti, dov'è però una gran parsimonia di forti lumeggiature, appena qualche tocco di bianco nei dentini del satiro, alcuni punti neri nella cuffia della ninfa, un po' di luce nei ciuffi delle pellicce; ma l'atmosfera avvolge

Fig. 643 — Galleria Estense di Modena. Dosso: *Un buffone.* (Fot. Anderson).

le due figure, unisce nella scurità la ninfa al brutale figlio della foresta. La timidezza è ancora nei mezzi, non nella composizione. Le stesse tendenze rispecchia il furbesco *Giullare* della Galleria Estense (fig. 643), che, mostrando la testa di un pecorone, irride al Genio: Sic Genius. Voleva forse, nella satirica risata, il matto indicare che il Genio per essere tollerato deve belare, pecora sottomessa alla sferza del pastore?

Comunque sia, il Dosso nel paese s'avvicina a Tiziano anche per la gran luce dietro la testa del buffone, e la scioltezza del fare. La stessa scioltezza è nel *Bravo* del Museo di Vienna (fig. 644), ove un guerriero, in corrusca armatura, acciuffa un

Fig. 644 — Hofmuseum di Vienna. Dosso: *Il Bravo.*
(Fot. Wolfrum).

baccante: quadro attribuito al Cariani e al Palma, più forte anche di questo maestro, e con fare più risoluto, proprio di Dosso primitivo. Il giorgionismo di Dosso aderisce così al giorgionismo tizianesco.

Questo momento felice dell'arte dossesca è rappresentato da un *Angiolo*, che in un tondo di privata Collezione milanese tocca le corde dell'arpa (fig. 645). Par che Dosso tenda, nei bianchi gelsomini della chioma, come nell'abito verde con fio-

rami allucciolati, allo scoppio de' suoi effetti; ma ancora si trattiene, per lasciare all'angelica creatura, messa come in un occhio di cielo, alle dita raggiate sulle corde dell'arpa, alla testa pensosa, interrogativa, tutta la sua naturale grazia di adolescente.

Fig. 645 — Collezione privata, a Milano. Dosso: *Angioletto musicante.*

Quantunque ancora bagnata d'atmosfera, la figura del *Battista* nella Galleria Pitti (fig. 646) si copre di stola ricamata e frangiata d'oro, poco propria al Precursore, che sembra chiamar le genti alle acque salutari del Giordano da una verde oasi delle rive.

* * *

Ormai non si trattiene più, e nella *Didone piangente* della Galleria Doria (fig. 647) torna alla consuetudine quattrocentesca delle orlature d'oro, ricamate con lettere cufiche, delle strisce

metalliche ageminate; e con una larghezza di stole, con uno splendore di righe auree, di frange luminose, avviva la sua *Didone* di fasto, di luci, poco intonate al pianto della derelitta. E nel rappresentar il fiabesco *San Giorgio* rutilante (fig. 648), sul bianco

Fig. 646 — Galleria Pitti, a Firenze. Dosso: *Il Battista.*
(Fot. Anderson).

cavallo, sotto il cielo tempestoso, pur mirando alla composizione raffaellesca, ad altro non pensa che a scatenar tutti i lampi e le folgori sul cavaliere fatato. Sfugge così al pittore l'intimità del tono, anche se lo trovi materialmente nei gradi dei colori, nella loro reciproca intesa. Lo spirito di Giorgione si perde; quello di Tiziano non appare. Per non smarrirsi del

tutto in quella pompa, in quello sfavillìo, tra quelle filigrane, Dosso fu costretto ad afforzare la plasticità delle forme.

Siamo al momento in cui i camerini d'Alfonso I d'Este vengono ornati di losanghe, parte delle quali si conservano nella Regia

Fig. 647 — Galleria Doria, a Roma. Dosso: *Didone piangente.* (Fot. Anderson).

Galleria Estense, una a Londra nella National Gallery, un'altra presso il Duca di Northumberland, nel Castello di Alnwick. Una delle losanghe, nella Galleria Estense di Modena (fig. 649), rappresenta *Bacco* innanzi a un parapetto coperto da un grappolo d'uva,

Fig. 648 — Galleria statale di Dresda. Dosso: *San Giorgio.*
(Fot. Bruckmann).

assistito da una donna e da un giovane. Le tre figure, come tutte quelle delle altre losanghe, sono formose, massicce, di stucco variopinto, fortemente rilevate, quasi a tutto tondo. Così ci appare la *Sibilla* del Romitaggio a Leningrado (fig. 650), solidamente costruita, sculturale. Le dolcezze e la tenuità dei passaggi giorgioneschi dispaiono in questi altorilievi colorati. Nella *Sibilla*,

Fig. 649 — Galleria Estense di Modena.
Dosso: Frammento di fregio del Castello di Ferrara.
(Fot. Anderson).

volta di tre quarti, si ha un'illuminazione più forte che non nelle losanghe, dove le immagini si presentan di fronte; e la ricerca di forza, di un getto più vivo di scuri, fa torcere al Dosso le figure, toglierle dalla immobile gravità. Scorciato si presenta a noi il *Guerriero* della Galleria Colonna, attribuito a Giorgione (fig. 651), con la testa girata di tre quarti a sinistra, e il busto armato a destra: par che sull'asse della figura ruotino contrariamente testa e busto, e che il braccio destro poggiato al bastone di comando, come il giaco terminato da raggi scanalati,

a cerchio, dian l'effetto del movimento rotatorio. Chi sia il guerriero non sappiamo, ma che sia opera di Dosso Dossi basterebbero a indicarlo le mani dalle dita polpose, grosse, dal largo pollice schiacciato; forse una determinazione del personaggio si ha nel paese con edifici ultramontani, insolito al Dosso: certo

Fig. 650 — Museo del Romitaggio, a Leningrado. Dosso: *Sibilla*.

egli ritrasse un forte, dalla testa, come l'arme, ferrea. Il ritrattone per la potenza di rilievo si associa ai pezzi decorativi per i camerini del castello ferrarese.

Di tempo prossimo è la *Sacra Famiglia* della Galleria Capitolina (fig. 652), dove la Vergine può ben ricordare la *Sibilla* di Leningrado, quantunque ne sia intenerita la massività, attenuata la potenza scultoria delle ombre, e le vesti di Maria abbiano veramente il fruscìo della seta. I più bei colori copron le figure; il giallo dei pesci dorati splende nel manto di Giuseppe:

sono i colori portati da Venezia, dalle vele del mare che qui si stende nel fondo. Maria, come Sibilla, si distrae dalle carezze

Fig. 651 — Galleria Colonna, a Roma.
Dosso: *Ritratto di guerriero.*
(Fot. Anderson).

del Fanciullo per segnare con impeto di sorpresa il libro delle profezie. Il paese non è ancora quello proprio di Dosso, ma il mare animato dalla luce ch'esce dalle nubi temporalesche, disteso

Fig. 652 — Galleria Capitolina, a Roma. Dosso: *Sacra Famiglia.*
(Fot. Alinari).

dietro gli alberi della riva, è un richiamo del pittore alla laguna, dove Giorgione passò come meteora, dove Tiziano fondò il suo regno.

Ancora per la indeterminatezza del paese, come per la somiglianza di tipo fra Arcangelo vendicatore e Angelo della raccolta milanese, come per il roteare delle forme di San Michele sulla testa del demone, noi avviciniamo alla *Sacra Famiglia* Capitolina la pala della Regia Galleria Estense (fig. 653), con la visione della *Vergine sull'arcobaleno e i Santi Giorgio e Michele:* Giorgio, in armi corrusche, col sole nella visiera, con un verde bandierone orlato e frangiato d'oro; Michele poggiato con una mano alla spada, con un piede alla testa fumante del demone, e tutto fremiti di capelli, di penne, di vesti gonfie dall'aria, tutto luci nel serto della fronte, nelle ciocche al vento, nel cherubinetto dell'armatura, nell'elsa, centro luminoso del quadro. Il demone che l'Arcangelo calpesta sta vicino al drago vinto da Giorgio: i due guerrieri di Dio guardano l'uno davanti a sè, alla moltitudine dei fedeli, l'altro alla Vergine, discendente, sopra l'arco lunare, sopra le nubi che le forman scafo, con il manto che si stende e si gonfia come vela, mentre i cherubi si tuffan nelle onde marine delle nubi.

Il quadrone fu dipinto quando Alfonso I aveva perduto Modena e Reggio, le gemme dello Stato Estense; e forse invocavano dal cielo giustizia San Giorgio, vindice patrono di Ferrara, col gonfalone e con un pugno chiuso, pronto a battersi ancora contro i draghi che infestan la terra, e San Michele Arcangelo, che calpesta il demone, e tien spada e bilancia. Mentre il Correggio tuffava nelle onde di luce le sue figure, Dosso Dossi sprizzava luci metalliche dai Santi fosforici. Il San Michele in piedi, come un Davide vincitore, contrastava con quello del quale Alfonso I d'Este aveva avuto il cartone da Roma, cioè con l'Arcangelo disegnato da Raffaello per il quadro dipinto al Re di Francia. Si precipitava Michele sul demone fulminato; calava a perpendicolo; e il Dosso volle fare altrettanto (fig. 654); ma egli non era guidato dal direttivo concetto

Fig. 653 — Galleria Estense di Modena.
Dosso: *La Vergine col Bambino, San Giorgio e San Michele.*
(Fot. Anderson).

Fig. 654 — Galleria statale di Dresda. Dosso: *San Michele.*
(Fot. Alinari).

classico, ed ecco l'Arcangelo, che scende dal cielo con lancia e scudo, ad ali aperte a semicerchio, con i capelli serpeggianti, medusei, con le mille fettucce frangiate che gli forman gonna, con il manto che s'accartoccia dietro al corpo in alto fra le nubi, divenire un'immagine barocca. Non fende le nubi, non precipita ma si fa delle nubi sgabello; e dove cade Satana è zolfo, pece, bitume: cratere di vulcano. La testa di Satana può ricordar ancora quella calpestata dall'Arcangelo nell'ancona modenese, ma qui i capelli s'arricciano, le corna si torcono, le nubi si sollevano pizzettate; tutto s'imbarocchisce per la ricerca del mancato movimento. E a nascondere la linea infelice, vi è uno scenario del profondo infernale, con fuoco e fumo, luci fosforiche, nubi, turbine intorno a Satana. Alla fin fine, non è ricordato il cartone di Raffaello, al quale il pittore voleva inspirarsi: il figurone dell'Arcangelo tutto irto, rimane pesante e sospeso. Gli uncini, i cartocci delle vesti, la spuma delle nuvole in alto e del fumo in basso, mutano in un capriccio della dossesca fantasia il gruppo monumentale dell'Urbinate: formano il caos per le volute di fumo argentato che salgon dalla terra, i flutti argentati delle nuvole nel cielo azzurro, i cartocci delle vesti verdi smeraldo sotto l'armatura giallo-rossa, dorata, il manto giallo-oro, gli uncini delle penne nelle grandi ali grige solcate sul margine da un lampo d'argento. Ciò che non otteneva con la linea, il Dosso tentava di ottenere mediante i colori, perfino la violenza del moto passato dalle figure alle cose. E, nonostante il cartone di Raffaello, anche più tardi, il Ferrarese, dipingendo in parte il *San Michele*, «ex voto» di Alfonso I d'Este, nella Cattedrale di Reggio, ora nella Galleria di Parma, per il recupero della città dalle mani del Papa, non riescì se non negli effetti coloristici, nei lampeggiamenti sulla corazza, nei contrasti di luce ed ombra, a ottenere agitazione di elementi, e, meravigliando, abbacinando, energia.

Dosso Dossi volge col tempo verso monumentalità di forme, come può vedersi mettendo a confronto i due quadri rappresentanti la *Concezione della Vergine* (fig. 655), della Galleria di

Dresda. Il primo, quantunque non gli sia mancato l'intervento di Battista, spiega una bellezza coloristica propria a Dosso.

Fig. 655 — Galleria statale di Dresda. Dosso: *Concezione della Vergine*. (Fot. Alinari).

I bianchi con ombre plumbee dei camici episcopali dei tre padri della chiesa, specialmente di quello che porta San Girolamo,

hanno luci argentine, metalliche, dal timbro d'acciaio. E il piviale dello stesso Santo ha il verde smeraldo di Dosso; le frange rosse brillano con luci di rubino; i nimbi sono aloni fosforescenti, tra l'oro e l'azzurro. Il piviale di San Gregorio, con figurette intagliate nelle gemme, ha una frangia multicolore, come ala di variopinto uccello: il verde smeraldo vi si mescola all'oro e al fuoco del rubino. Nel paese, ai toni verdechiari con luci biondo pallide, succedono toni azzurrini, e la cerchia della città brilla di cuspidi argentate. I fiotti, le spume azzurre, le creste fulgide delle nubi, di là da un lembo di cielo azzurro striato d'arancio, fanno pensare a Dosso stesso, come la Vergine bianco vestita e l'ala commossa del suo manto, che riflette l'argento e l'azzurro delle nubi, come la nidiata leggiadrissima di angioletti nudi, trasparenti, con tinte graduate dal fiammeo all'argento. Uccellini del cielo coronati di verdi ghirlande, essi batton le ali di rubino, screziate appena d'azzurro e di bianco, sulla spuma di nuvolette capricciose, fra rosei lumi. A sinistra, in alto, è un angelo cantore, in veste verde-smeraldo, che via via s'indora, inoltrando dall'azzurro, con impeto, verso la luce dell'alone.

A queste forme assottigliate, succedono, nell'altro quadro dello stesso soggetto (fig. 656), massività grandiosa, corposità plastica. Fu guasto, nel restauro, dal Guercino, nella parte in alto specialmente, divenuta diafana e pallida. Solo prendon consistenza le due coppie d'angioli tuffate nelle nuvole in basso, contrapposto dossesco di una forma plasmata d'ombre a un'altra tutta argentino fulgore; ma contrastano quelle coppie coi densi fiocchi cinerei delle nuvole, che salgono a formar grigia muraglia di sostegno al gruppo di Maria e dell'Eterno, e ad allontanare le forme spianate in alto dall'atmosfera luminosa. Quest'imbianchimento guerciniano, voluto forse per dar valore al lembo di paese dorato in primo piano, immerso poi nell'azzurro con lumi argentini, aggiunge vigore plastico, rilievo di roccia, al gruppo dei Dottori in veste di sonante metallo.

Due pesanti volumi fanno sgabello al massiccio San Gregorio, bruno, burbero, potente sotto la tiara gemmata; sopra un

Fig. 656 — Galleria statale di Dresda. Dosso: *I Quattro Padri della Chie* .
(Fot. Alinari).

piedistallo di roccia, posa il piede Sant'Agostino, acceso il volto di luce nella sua cornice nera di barba; a lui parla Ambrogio, la cui testa sembra rifatta dal Guercino. Squillano nel superbo gruppo i bianchi, gli ori, i rossi, con una intensità coloristica tra le maggiori raggiunte dal Dosso. Il rilievo s'attenua nell'arcuato

Fig. 657 — Galleria Borghese, a Roma. Dosso: *La ninfa Calipso.* (Fot. Anderson).

San Girolamo, con piedi e braccia che sembran razzi di ruote, e più scema nella figura di San Bernardino.

I due quadri ci rappresentano Dosso Dossi, nella giovinezza il primo, nella maturità il secondo: le forme assottigliate, appiattite, qua e là piallate, son divenute col tempo rotonde e poderose.

Si fa sempre più decorativo, unendo alle figure il paese in una tonalità torrida, infocata, come nella ninfa *Calipso* della Galleria Borghese, al margine di una boscaglia (fig. 657), e nell'*Apollo* della stessa Galleria (fig. 658), il quale innalza l'archetto

Fig. 658 — Galleria Borghese, a Roma. Dosso: *Apollo suonator di violino e Dafne.* (Fot. Alinari).

Fig. 659 — Galleria di Dresda. Dosso: *La Giustizia.*
(Fot. Alinari).

del violino, quasi invocando dalle nubi, dal cielo, dai venti, dagli occhi, i suoni della divina armonia della natura.

Non gli bastano più i rami degli alberi che s'innalzano dalle rupi, ma ha bisogno di mettere tutto un fondo di foglie di vite alla figura della *Giustizia* (fig. 659), donna ornata, gemmata, frangiata, col fascio littorio e la bilancia. Così all'*Ora che guida il carro d'Apollo,* nella Galleria di Dresda (fig. 660), pone dietro, aperto mazzo, rami di lauro, e non pago di dar nicchia col

Fig. 660 — Galleria statale di Dresda. Dosso: *Ora che guida il carro d'Apollo.* (Fot. Bruckmann).

manto verde e oro al dorso del *San Sebastiano* di Brera (fig. 661),[1] gli fa spuntare accanto rami di cedri; e piante di cedri piega, perchè ombreggino *Antiope dormiente,* nella Raccolta del Duca di Northampton (fig. 663). Mentre Giorgione al sonno di Venere tributa il silenzio della terra e del cielo, l'*Antiope* di Dosso, che pur la ricorda nella posa distesa, ha tutt'attorno rumori, la coltre di rose, la sensualità di Giove, la sonorità decorativa della vegetazione.

* * *

Dosso Dossi sempre più s'inebria di colori. Vedansi la *Circe* della Galleria Borghese già citata, grande arazzo splendente;

[1] Simile ad altro *San Sebastiano fra due Santi* nel Duomo di Modena (fig. 662).

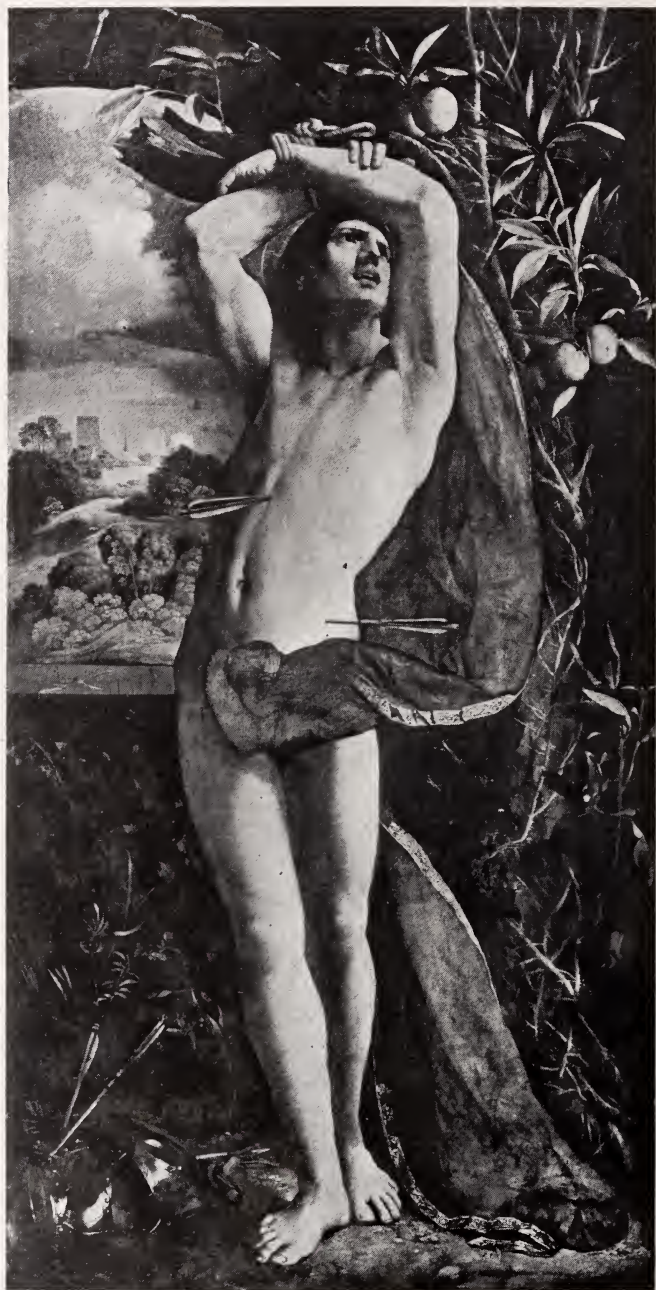



Fig. 661 — R. Pinacoteca di Brera, a Milano. Dosso: *San Sebastiano.*
(Fot. Alinari).

Fig. 662 — Duomo di Modena.
Dosso: *Apparizione d'una celeste visione al Battista e ai Santi Bastiano e Girolamo.*
(Fot. Anderson).

Giove e la Virtù della Galleria Lanckoronski (fig. 664); la *Sacra Famiglia* ad Hampton Court (fig. 665), ove la Circe prende il

Fig. 663 — Raccolta del Duca di Northampton.
Dosso: *Antiope dormiente.*

posto di Madonna; l'altra *Sacra Famiglia* a Vorcester (fig. 666); l'*Adorazione dei Magi*, nella Collezione Mond della Galleria Nazionale di Londra (fig. 667). Dal cielo di rame scendon fiotti di luce d'oro sul paese; da un gruppo d'alberi verde cupo staccano, come gemme, la rossa veste di Maria, lo smeraldo del risvolto al manto azzurro, e il rosso velluto, e il gialloro freddo

di uno dei Magi, il verde smeraldino con luci auree del manto. S'accendono le case di luci temporalesche, e in alto, tra nuvole fosche, s'apre uno squarcio di cielo, giallo e rosso, e le foglie di un albero che vi si stampa si tingon di due colori. Tutte le tinte brillano fosforescenti. Mentre l'arte del Correggio era

Fig. 664 — Galleria Lanckoronski di Vienna. Dosso: *Giove e la Virtù*. (Fot. concessa dal possessore).

riuscita a smorzare rubini e smeraldi, topazi e ametiste, memore di Leonardo che nello sfumato attutiva ogni grido di colore, Dosso Dossi manteneva la sua gamma intensa, spesso a contrasti di azzurro cupo e di giallo, a fuochi, a fiamme, a barbagli di luce. Giorgione non è più ricordato in tutte quelle magnifiche forme sempre più corpulenti, sempre più gonfie, nè in tutta quella magìa coloristica. Per ultimo, nel polittico di Sant'Andrea dell'Ateneo di Ferrara (fig. 668), la luce notturna del Sant'Ambrogio e lo sfavillante San Giorgio possono ricordare ancora in qualche modo, benchè su differente falsariga, Giorgione.

Quando dipingeva quel quadro, Dosso Dossi, artista ufficiale degli Estensi, impegnato in cento piccoli lavori, doveva ricorrere ad aiuti. Nel polittico di Sant'Andrea si scorge la

Fig. 665 — Galleria Reale di Hampton Court. Dosso: *Sacra Famiglia.*

collaborazione del Garofalo, che tentò di mettersi all'unisono col Dosso, di scuotere il torpore della sua fiacca natura d'artista. E oltre il fratello Battista, che prese parte a parecchie pale d'altare e a decorazioni, altri ancora lavoravan con lui.

* * *

Il paese comincia ad aver più larga determinazione, come si può vedere nel quadro che fu già di Osvald Sirén (fig. 669); ma anche in esso i ricchi colori dell'autunno, con le tonalità

differenti di verde, di giallo, di rosso, copron la terra e spumeggiano sulle frondi degli alberi. Le figure, divenute macchiette, si perdon nel fogliame; e il paese, che già in Giorgione aveva avuto

Fig. 666 — Museo di Worcerster. Dosso: *Sacra Famiglia.*
(Fot. concessa dalla Direzione del Museo).

il sopravvento sugli uomini, qui li nasconde nelle grotte di verde cangiante.

Questo paese si rivede nella ninfa *Calipso* della Galleria Borghese, come nella *Circe* della Galleria stessa, con dibattito, tra i ciuffi alti delle frondi, di bianchi e di scuri, e scroscio di luci; così nel *San Girolamo* della Galleria di Vienna (fig. 670), ove il verde delle chiome arboree presso il convento del Santo s'inar-

genta nelle luci. Si vedono anche figure intorno al convento, non più disegnate, contornate, ma abbozzate a tocchi rapidi, di un colore grasso, a gocce di bianco, sfilate per indicar moti e corpi. Certo il Dosso avrebbe potuto andar oltre questa convenzione di grane, di grumi, di verde e di bianco nei paesi,

Fig. 667 — National Gallery di Londra. Dosso: *Adorazione de' Magi.*

come di zampilli d'erbe sul suolo, ma si contentò presto, anche traducendo con i colori le ottave ariostesche, o meglio cercando divulgare i romantici personaggi dell'*Orlando Furioso* o le scene del poema, come si vede nella lotta di *Orlando contro Rodomonte* (fig. 671), nel quadro della Raccolta Brownlow a Londra. La fantasia ariostesca è resa dal fiabesco Dosso, che fu ricordato con onore dal Poeta, insieme con il fratello; ma egli non ebbe dell'Ariosto nè la classica misura, nè l'alata fantasia. Fu un gioielliere, un apparatore signorile, fastoso, tutto lucente di galloni; e, a quel suo amor d'apparato, fece aderire

tutto, figure e paese. Tiziano, nel paesaggio a Buckingam Palace di Londra, compose un canto ispirato alla vita tempestosa della

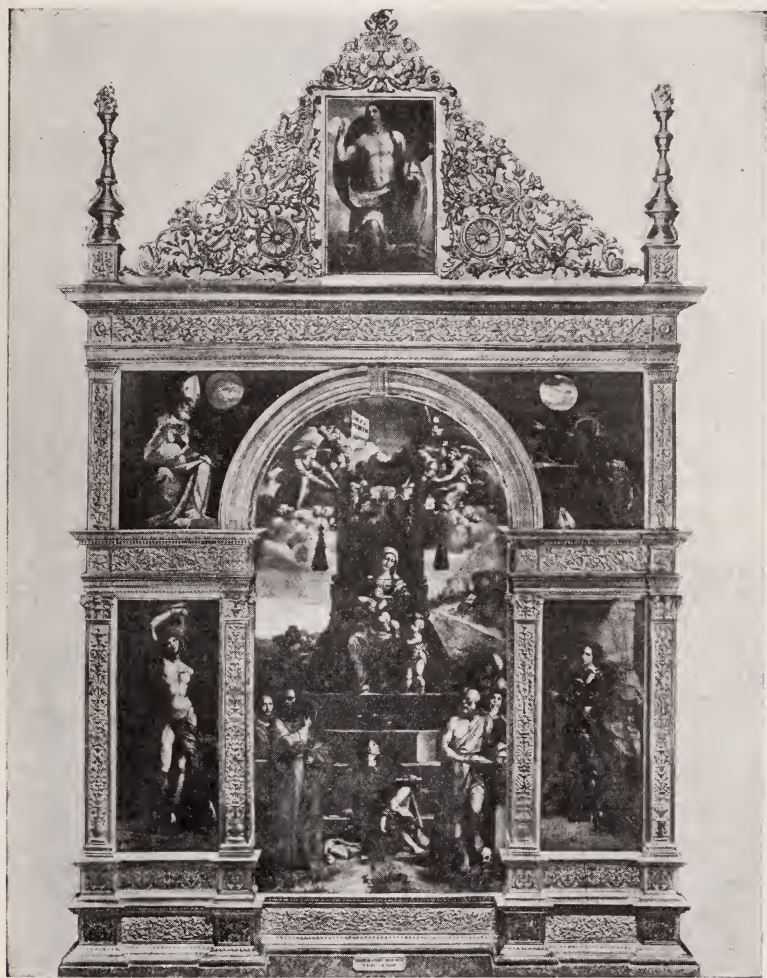



Fig. 668 — Galleria dell'Ateneo di Ferrara.
Dosso e collaboratori: *La Vergine in trono con Santi.*
(Fot. Anderson).

natura; Dosso Dossi intesse i paesi come ghirlande dell'autunno, in una gran mischia di colori e di luci.

Fig. 669 — Collezione Ehrich, a New York.
Dosso: *Paese con idillio campestre.*

Fig. 670 — Hofmuseum di Vienna. Dosso: *San Girolamo.*
(Fot. Wolfrum).

Tutto diviene sfavillìo, come si vede nella *Vergine col Bambino* della Galleria Borghese (fig. 672), dove i nimbi son pagliuzze d'oro; i veli son tessuti di fili lucenti; le costole delle pieghe

Fig. 671 — Collezione Brownlow, a Londra. Dosso: *Orlando contro Rodomonte.*

nella veste, i contorni del manto, brillan d'aeree luci; le foglie degli alberi forman frangia tra vapori luminosi.

* * *

Una natura così sanguigna, come quella di Dosso Dossi, difficilmente poteva ritrarre un personaggio, segnarne i caratteri, senza forzarli, eccitarli, e, potrebbe dirsi, senza farli sudare accostandoli alle sue vampe. Così fece, ritraendo l'ammiraglio *Giovanni Moro* (fig. 673), ora nella Galleria di Berlino, sotto il nome di Tiziano Vecellio, di cui non ha la pasta sciolta del colore. È più spesso, più denso, senza le trasparenze del grande veneziano. Però, nel ritratto, il personaggio, o si avvicina all'ideale di Dosso, o il Dosso lo accosta a sè stesso, pingendo il tronfio duce, il lupo marino, che sembra dover sbuffare, scoppiare, in quell'armatura d'acciaio corrusca.

Ma non molto il Dosso deve aver lavorato nel campo del ritratto, appunto perchè gli era arduo di rendere i personaggi su

quella falsariga di fuoco, in quella sua atmosfera estiva lampeggiante. E, del resto, negli ultimi anni, oppresso da lavori di

Fig. 672 — Galleria Borghese, a Roma
Dosso: *La Vergine col Bambino.*
(Fot. Anderson).

tutte sorta, dovette affidare ai numerosi aiuti l'esecuzione delle pitture che gli erano allogate; e a noi sembra di veder rappresentata l'opera sua in quel quadro della Galleria Pitti dove il

mago del colore ci rende una strana tregenda (fig. 674): qua una specie di Bacco seminudo coronato di rose che gioca con palle sopra un tappeto orientale, presso un parapetto ov'è un uccelletto e un rospo, un piatto con cacio e un grappolo d'uva;

Fig. 673 — Galleria statale di Berlino.
Dosso: *Ritratto dell'ammiraglio Giovanni Moro.*

intorno, un vecchio, forse un negromante, con la testa di caprone, un gentiluomo con una conocchia, due donne dal petto scoperto con vassoi di frutta, un tamburello, una maschera; dietro, tre personaggi, due che sghignazzano come l'uomo dalla conocchia. Che cosa ha voluto mai significare il Dosso con questa stregoneria? non lo sappiamo, ma qui ci sembra di vedere misti molti elementi del suo laboratorio pittorico.

* * *

Il Pittore che aveva iniziato la sua opera col ritratto diabolico del *Buffone*, ne chiude il ciclo con altre risate la sera delle streghe, nei *Saturnali*. Ma non eran queste così finemente

Fig. 674 — Galleria Pitti, a Firenze. Dosso: *Una stregoneria*. (Fot. Alinari).

ironiche come l'antica del *Sic Gienius:* tutte quelle teste addensate, tutti quegli iniziati ai misteri occulti, tutti quei lascivi, si pigiano nel campo scuro del quadro, senza respiro; e il loro riso è volgare, melenso, ebete, nel cartellone-cabala di negromanzia. In un'afosa atmosfera finisce il Pittore che aveva dipinta al suo inizio nella frescura, sulla riva di un laghetto, la *Circe* della Rac-

colta Benson, evocando ricordi veneziani. Dopo aver steso un velo tenue sulle cose, le balzò nella luce, tra le gemme e gli ori, in una festa dionisiaca. Amò anche Tiziano Vecellio vestir le immagini di fulgori orientali, ma la luce le penetrò, e serbò loro freschezza; Dosso Dossi, arrossato, bruciato dal sole sulle compatte e dense superfici pittoriche, non ebbe dalla luce infusione, esaltazione di vita. La ricerca di movimento, che staccò Tiziano da Giorgio da Castelfranco, fu breve in Dosso, tanto breve, da conceder poco campo all'azione. Come, sin da principio, nelle losanghe decorative d'un camerino estense, ebbe bisogno di ricorrere a scritte: MUSICA CORDA LEVAT — MODICA MENSA IVVAT, così sempre mostrò di non saper volgere a effetto drammatico le scarse qualità di movimento. I ritmi tizianeschi, le graduazioni della luce e dell'ombra nel colore furono ignoti al Dosso, che si fermò a render il reale nella sua rotondità, nella sua evidenza, nella sua poco mobile interezza. Anima di bizantino in pieno rinascimento veneto, parve nato a far ricami, frange, smalti, a ingioiellare, ornar di filigrane e di pietre preziose figure e cose; e pur giunse talvolta a maestà, a solennità per i suoi simulacri imponenti, luminosi, abbaglianti.[1] Delle note

---

[1] Opere di Giovanni Luteri, detto *Dosso Dossi* (1480?-1542):

Alnwick (Castle), Collezione del Duca di Northumberland: *Pianto, riso, ira* (parte della serie di losanghe decorative esistenti nella Galleria Estense a Modena).

— — *Ritratto di donna* (attribuito dal BERENSON, prima assegnato al Bordone).

Ashby (Castle): Collezione Northampton: *Antiope e Giove.*

Amsterdam, Collezione Lanz: *San Girolamo* (Cfr. OTTO LANZ, in *Burl. Mag.*, oct. 1923).

— — *Cerere* (probabilmente Battista di Dosso).

— — *Lunetta con putti.*

Berlino, Kaiser Friedrich Museum: n. 161, *Ritratto dell'ammiraglio Giovanni Moro.*

— — n. 227, *Sacra Famiglia e un Santo Monaco.*

— — n. 264, *I quattro Padri della Chiesa*, n. 264 (Scuola del Dosso).

Besançon, Museo: *Favola boschereccia* (LONGHI, in *Vita artistica*, II).

Braunschweig, Galleria: *Testa di guerriero* (da Giorgione).

Budapest, Galleria, n. 161: *Testa d'uomo arrovesciata* (attribuita a Giorgione. Certamente Dosso, tutta accesa nel volto, con i capelli fulvi che si distaccano dall'ala di un berretto di fuoco).

— — n. 180, *Madonna con il Bambino e un Angiolo, una Giovinetta committente, un Santo Vescovo* (probabilmente Battista di Dosso).

Darmstadt, Galleria, n. 529: *Ritratto di un vecchio generale* (attribuito dal BERENSON, già assegnato al Bordone).

Dresda, Gemäldegalerie, n. 155: *Ritratto di un erudito* (già in possesso del vescovo Coccapani).

— — n. 128, Pala d'altare con la *Visione dei quattro Padri della Chiesa* (proveniente dal Duomo di Modena, compiuta il 23 novembre *1532*).

musicali non usò se non le più forti; degli strumenti se non le tube squillanti. La scala del tono giorgionesco fu trasportata

---

Dresda, Gemälderie, n. 129, Altra pala d'altare con la stessa *Visione.*
— — n. 125, *San Michele.*
— — n. 126, *La Giustizia.*
— — n. 136, *Un'Ora del carro di Apollo.*
— — n. 124, *San Giorgio.*
Faenza, Museo Civico: *Teste di Maria e di un Fariseo* (frammenti della *Disputa tra i Dottori,* già nel Duomo di Faenza, *1536*).
Ferrara, Ateneo: *Grande polittico in sei parti,* con la Madonna e Santi (opera di collaborazione tra i due Dossi e il Garofalo).
— — *S. Giovanni in Patmos* (probabilmente di un seguace).
Filadelfia, Collezione Johnson: *Ritratto d'uomo* (Berenson).
— — ? *Madonna, San Giovanni Battista e committenti* (Longhi, *Precisioni nelle Gallerie Italiane: Un problema del '500 ferrarese: Dosso Giovine,* in *Vita Artistica,* anno II, n. 2, febbraio 1927, pag. 31).
Firenze, R. Galleria Pitti, n. 148: *Bambocciata.*
— — n. 380, *San Giovanni Battista.*
— — n. 147, *Ninfa inseguita da un Satiro.*
— — Pala d'altare (proveniente dal Duomo di Codigoro).
— R. Galleria degli Uffizî, n. 487, *Riposo in Egitto.*
— — n. 627, *Ritratto di guerriero* (Berenson).
— Fondazione Horne: *Allegoria della Musica.*
Francoforte sul Meno, Städelsches Museum: n. 49, *Ritratto di giovine* (Berenson. Prima dato a scuola veneta).
Frome (Somerset), Collezione di Mrs. J. Horner, Mells Park: *Ratto di Proserpina* (Berenson).
Glasgow, Galleria: *Sacra conversazione* (Longhi, *Vita Artistica,* anno II, fasc. 2, art. citato).
Graz, Stadtgalerie: *Ercole tra i Pigmei* (J. von Schlosser, *Jahrb. d. K. preusz. Kstsamml.,* 1900, pag. 262).
Gottinga, Galleria dell'Università: n.º 248, *Busto di donna.*
Hampton Court, Galleria: n. 97, *Sacra Famiglia.*
— — n. 183, *San Guglielmo* (Cfr. Lionello Venturi, *L'Arte,* 1909, pag. 31).
— — n. 60, *Testa maschile* (Berenson, già attribuito a Giorgione).
Leningrado, Museo del Romitaggio: *Sibilla* (attribuito da Lionello Venturi, *L'Arte,* 1912, pag. 215).
Liverpool, Walkers Art Gallery: n. 82, *Ritratto di Guidobaldo da Montefeltro.*
Londra, National Gallery, n. 1234: *Quadretto con un Poeta e la Musa.*
— — n. 297, *Madonna col Bambino* (Cfr. Otto Lanz, *Two pictures by Dosso Dossi,* in *Burl. Mag.,* 1923, vol. 43, pag. 184. Cfr. anche Longhi, art. citato).
— — *Il Pianto delle Marie* (Scuola del Dosso).
— Collezione già Robert Benson: *Circe.*
— Collezione Holroyd: *Ritratto d'uomo.*
— Collezione Mond: *Adorazione dei Magi.*
— Collezione Phillips: *Pietà.*
— — *Sibilla.*
— Collezione Mr. James Vernon Watney: *Ritratto di Laura Pisani,* con data 1525.
— Collezione Earl Brownlow: *Scena dell'Orlando Furioso* (esposta nel 1911 alla mostra della Grafton Gallery).
Madrid, Prado: n. 416, *Busto di donna.*
Milano, R. Pinacoteca di Brera: n. 431, *Francesco d'Este (?) in figura di San Giorgio.*
— — n. 432, *San Giovanni Battista.*
— — n. 433, *San Sebastiano.*
— Collezione privata: *Angioletto musicante* (Cfr. Gustavo Frizzoni, in *Rassegna d'arte,* 1908, pag. 199).

al più alto grado, alla sonorità più rintronante, dal pittore di *Alfonso I d'Este*, del *San Giorgio* vindice, del *San Michele* sui

---

Modena, R. Galleria Estense: n. 11, *Giuditta* (Berenson: probabilmente copia antica del Dosso).
— — nn. 190, 197, 198, 367, 368, Quadretti con tre figure (*Bacco tra due figure, Modica mensa iuvat, Musica corda levat, Scena amorosa, Una donna tra un giovine e un vecchio*).
— — *Giovine a cui un servo mesce da bere* (Venturi, *Galleria Estense*, pag. 13).
— — n. 474, *Ritratto di un buffone.*
— — n. 450, *Ritratto di Ercole I d'Este* (imitato da un originale di Ercole de' Roberti).
— — *Ritratto di Alfonso I d'Este* (copia con varianti da Tiziano, eseguita probabilmente da Battista di Dosso).
— — n. 437, *Madonna con San Michele e San Giorgio* (proveniente dalla Chiesa di Sant'Agostino).
— — *Natività* (in parte di Battista di Dosso).
— — n. 475: *Testa maschile.*
— Duomo: Pala d'altare con tre Santi (18 giugno 1522).
Monaco di Baviera, Collezione Julius Böhler: *Ritratto d'uomo con libro e penna.*
Napoli, Museo Nazionale, n. 170, *Madonna con San Giovannino* (dalla Badia di Montecassino).
— — *Sacra Famiglia.*
— — n. 65, *Sacra Conversazione* (Longhi, art. cit.).
— — *Madonna con San Gerolamo.*
— — *Madonna con un Vescovo.*
Nervi, Collezione del marchese Durazzo: *Conversione di San Paolo* (Berenson).
New York, Metropolitan Museum: Copia di Dosso Dossi dal ritratto perduto di Tiziano.
— — Collezione Ehrich: *Paesaggio con scena amorosa* (già presso il Sirèn).
Parigi, Museo del Louvre: *San Girolamo.*
— — *Guerriero.*
— — La cosidetta *Laura Eustocchia Dianti con Alfonso I d'Este* (copia da Tiziano).
Parma, R. Pinacoteca: n. 361, *Adorazione dei Magi.*
— — n. 398, *Sacra Famiglia.*
— — n. 1534, *Sacra Famiglia e San Giovanni.*
— — *San Michele* (parte di Battista di Dosso).
Pesaro, Villa dell'Imperiale: Affreschi della Sala delle Cariatidi (collaborazione).
Portomaggiore, Municipio: *Madonna e Santi* (in parte).
Roma, Galleria Borghese, n. 1: *Apollo.*
— — n. 217, *Circe.*
— — n. 304, *Callisto.*
— — n. 181, *David*, o *Saul*, o *Astolfo* (probabile originale del quadro di Stuttgart).
— — n. 211, *Madonna col Bambino.*
— — n. 22, *I Santi Cosma e Damiano.*
— — *Sacra Famiglia, Angioli in gloria con castello* (attribuita a Battista quest'opera di Dosso Dossi).
— — *Riposo in Egitto.*
— — *San Giovanni in Patmos* (dalla Galleria Chigi, già nel Duomo di Ferrara).
— Galleria Capitolina, n. 80: *Sacra Famiglia.*
— — n. 186:, *Sacra Conversazione* (Longhi, art. cit. Prima attribuito a Girolamo da Carpi).
— Galleria Colonna: *Ritratto supposto di Sciarra Colonna* (Cfr. Colasanti, *L'Arte*, 1904. pag. 481).
— Galleria Corsini: Pala d'altare (1527; commessa da Pontichino della Sale per il Duomo di Modena).
— — *Ritratto virile.*
— Galleria Doria-Pamphilj: n. 411, *Didone* (prima creduto ritratto della Vannozza).
— — n. 171, *Ritratto di Girolamo Beltramoti.*
— — n. 128, *Cristo e il cambiavalute* (Berenson).

crateri infernali, della *Circe*, sultana tra le vampe della pece, delle *Madonne* coi nimbi tessuti di pagliuzze fosforiche, dei guerrieri lampeggianti nelle loro corazze d'acciaio.

Roma, Collezione Senatore Silj: *San Gerolamo*.
— Collezione Palumbo: *Sacra Famiglia*.
— Collezione privata: *La partenza degli Argonauti*.
— Altra collezione privata: *Testa muliebre*.
Rotterdam, Collezione Boyman: *Satiro e Ninfa* (F. Schmidt Degener, *Burl. Mag.*, 1915, vol. 28, pag. 20).
Scozia, *Langton*, Collezione Baillie-Hamilton: *San Liberale* (Berenson).
— *Tyninghame*, Collezione Haddington: *Santa Paola che legge* (Berenson).
Stuttgart, Museo: n. 454, *David*, o *Astolfo* (copia da quello Borghese).
Trento, Castello: Affreschi (opera di collaborazione).
Vienna: Hofmuseum, n. 207: *Il così detto « Bravo »* (attribuito al Palma e prima al Cariani).
— — n. 68: *San Gerolamo*.
— Collezione Lanckoronski: *Giove, Mercurio, Iris* (V. von Schlosser, *Jahrb. d. preuss. Kstsamml.*, 1900, pag. 262).
— Collezione Tucher: *Busto di donna con turbante* (v. Franz Wickhoff, *Münchener Jahrb. d. Bild. Kunst.*, 1908, pag. 28. Opera di Calisto Piazza).
Vorcester, Art Museum: *Sacra Famiglia in un paese*.
Wimborne (Dorset), Collezione Lord Wimborne, Canford Manor: *San Giovanni Battista* (Berenson). (Esposto al Burlington Fine Arts Club nel 1894).
— — *Paesaggio* (già attribuito a Tiziano, nella Collezione Weber di Amburgo, venduta a Berlino nel 1912. Cfr. Paul Schubring, in *L'Arte*, 1912, pagg. 142 e 144).

BATTISTA DI DOSSO.

Notizie.

— Sembra sia stato minore del fratello Dosso, perchè Dosso e non lui è ricordato come procuratore del padre nei documenti (già citati a proposito di Dosso). Circa la sua educazione artistica, il Dolce dice che fu in Roma con Raffaello, notizia attestata da documenti (Campori, op. cit., p. 29). Si sa che nel 1534 era sposato con Giovanna detta Livia di Bartolomeo Masseti, perchè, in un atto dell'11 marzo di questo anno, Dosso testimonia circa la dote della cognata « dixit et confessus est ad instantiam et petitionem mei notari uti pubblicae personae ac nomine et vice dominae Joannae cognomento Liviae, se Mag. Dossum et Baptistam habuisse et recepisse in dote, et pro dote, et dotis nomine ipsius dominae Liviae ab Illmo Dno N. Duce, ecc.... » (Atti del notaro ferrarese e cancelliere ducale Sarracca. Cittadella, *Notizie di Ferrara*, pag. 20).

1517 — Pagamento a Battista da parte del Duca Alfonso (Venturi, 1892, doc. II, pag. 441) « *A m. Baptista pictore per Resto de maschare ha dato*, ecc. ».

1518 — I due fratelli avevano fatto fare « Balle dorate » (Da una nota nell'Archivio Estense, carteggio degli Artisti).

1520, fine di gennaio — Si trova a Roma (Campori, op. cit., p. 29, Lettera del messo Paulucci ad Alfonso I « Sempre s'è [Raffael] excusato sopra il lavor di Medici, e per quanto mi dice *il fratello di Dosso* lo finirà per tutto sto carnevale... »).

1526, gennaio 13 — Pagamento per « *una tella cum certi animalli* suxo » (Venturi, 1893, doc. LX, pag. 49. Cfr. 7 luglio, simile pagamento a Dosso).

1526, marzo 3 — Pagamento per un « *disegno da fare monede* » (ivi, doc. LXV, pag. 50).

1526, ottobre 10 — Lavora, insieme con Dosso, alla camera del Pozzuolo « *al Ciello della camera* » (ibid., doc. XCVIII, pag. 52).

1527, gennaio 24 — Restaura un tondo a rilievo per il Duca « *aconzare uno tondo de basso relievo* delo Ill.mo n. s., etc... » (ibid., doc. CII, pag. 52).

1534, marzo 11 — Assicura la dote della moglie (doc. veduto).

1534, dicembre 31 — Pagamento di un quadro da parte di Laura Dianti (Mendelsohn, op. cit., pag. 207, doc. I): « Al « nome de Dio M^le^ DXXXIIII e adì ultimo de decembre « lire dieci soldi sete marchesani a mastro Baptista Dosso in scuditri doro *per loretrato* » (Libro de la Magnifica Marchesa Laura Eustochia).

1535, aprile 5 — (Mendelsohn, ibid., doc. II): « Al nome de Dio « 1535 e adi 5 aprile soldi sei dati a uno mastro de ligname « per una asse de piopa la quale ebbe mastro Batista de Dosso « *per fare uno retrato* voleva la Madonna » (Libro di spese di messer Jan Cristofaro detto il Fra della Guardaroba spenditore dell'Illma. Sra. Laura d'Este, 1535-1536).

1536 — Pagamenti il 2, 10, 23 settembre; e 1537: 5, 13 gennaio e 17 febbraio, per il Giardino della Rosa.

1536, settembre 9 — Pagamento a Battista per Belvedere (Venturi, 1893, doc. CXCVIII, pag. 57).

1536, ottobre 21, novembre 18 — Pagamenti per il Giardino di Napoli (ivi, doc. CCIV, CCXI, pag. 60).

1536, novembre 29 — « Soldi 7 per aver comprato una ban« chela da sedere per mandare a m.º Baptista Dosso per « dipinzere poi la parte del telaio da cordela inviato a « Mantova » (Dal libro 1535-36 di Laura Eustocchia tenuto da Zan Cristoforo detto il Fra della Guardaroba, a carte 71).

1536, novembre 29 — Ancona nel Duomo di Modena. Questo quadro: la *Natività*, e l'altro per il Duomo di Reggio: *San Michele*, in lavoro (di Dosso) nel 1533, e nel 1534. Erano *ex-voto* del Duca per il ricupero di Modena e Reggio, sottrattegli dal Papa Giulio II nel 1510. Si trovano ora nelle Regie Gallerie di Modena e di Parma. Il Lancillotto dice che la pala di Modena fu messa a posto il 29 novembre 1536, e aggiunge: « dicta ancona seu tavola d'altare facta de mane de *Mro... fratello de Mro Dosso* eximio depintore » (op. cit., parte V, pag. 195).

1536, dicembre 9, 16, 23; e 1537: marzo 3, 10, 24, 31; aprile 7, 14; maggio 5 — Pagamenti per arazzi (ivi, docc. CCXIII-XV, e CCXIX-XXVIII, pagg. 61-62).

1537, aprile 28; maggio 5, 19 26; giugno 2, 16, 23, 30 — Pagamenti per Belriguardo (Venturi, op. cit., docc. CCXXVII-CCXXIX-CCXXXVI).

1538, febbraio 12 — « Lire trentacinque marchesine per sua « 5ª a m.ro baptista de Dosso contati per spendere in cose « note a sua 5ª.... » (Dal libro mastro del Dare et Avere spettante a D. Laura Eustocchia Estense, 1538, a c. X).

1538, maggio 18 — Pagamento a Battista « per aver dipinto « un cocchio a sua signoria » (Dal «Zornale de Intrada e Usida », 1538).

1539, giugno 24 — Ripartizione dell'eredità paterna tra i fratelli (Cittadella, op. cit., pagg. 23 e 24. V. trascrizione del documento nei regesti di Dosso Dossi).

1540, febbraio 28 — Pagamenti a Dosso e a Battista per *due quadri* per il Duca (Venturi, ibid., doc. CCXXXVIII, pagina 131).

1540, marzo 3 e 13 — Pagamenti dei due quadri stessi.

1540, aprile 17 — Pagamento di varie opere ai due fratelli insieme, tra cui un « *ritratto del principe primogenito* » (v. Regesti di Dosso).

1540, aprile 30 — Consegna dei quadri ultimati (v. Regesti di Dosso. Si tratta del *San Michele* e del *San Giorgio* ora a Dresda).

1540, giugno 12 — Pagamento a Battista da parte della Duchessa Laura Eustochia (Venturi, op. cit., 1893, doc. CCL, pag. 132).

1540, giugno 5, 12, 26 — Pagamenti varî per Belriguardo, fregi di stanze, ecc. (ibid., docc. CCXLVIII-CCLIV-CCLVI, pagine 132-133).

1540, giugno 26; luglio 3, 17 — « *designi per fare tapezarie* » (ibid., doc. CCLI, pag. 133).

1540, luglio 3 — Pagamento per « *arme ottanta quatro del duca di Mantua defonto* per le exequie de sua Ex.tia » e « per depinzere de negro il Catafalcho » (ibid., doc. CCLVII, pag. 133).

1540, luglio 31 — « A m. baptista de doso per opere 2 de luj a fare *uno retratto per il S. nostro* Ill.mo... » (ibid., documento CCLVIII, pag. 133. Altre opere minori: dipingere un cocchio [31 luglio, doc. CCLIX, pag. 133], fare « designj de brochatti » [6 novembre, doc. CCLX, p. 133], ecc.).

1540, dicembre 4 — « Designi per fare *tri quadri per le stancie* « *noue de Corte* fatte a uolio e opere una de luj a fare uno « desegno de velludo morello alto e basso per sua Ecc.cia » (ibid., doc. CCLXII, pag. 134. Pagamenti per questi quadri, il 26 dicembre, 8, 15, 22 gennaio 1541; 5, 12, 19 febbraio: ibid., doc. CCLXIII-CCLXVI, CCLXVIII-CCLXX, pag. 134; 9 aprile: ibid., doc. CCLXXIII).

1541 — In quest'anno Battista va col fratello a Venezia.

1541, febbraio 26 — Pagamento « per una tangheta et una « bufa de stucho... » (ibid., doc. CCLXXI, pag. 134).

1541, marzo 5 — « Lir quatordexe per sua Sig.ria a m.ro bap.ta « de doso pictore contanti per conto di comprare Colori per « bisogno do depinzere la scena che fa fare sua S.ria per « fare la Comedia.... » (Dal libro « Zornale de Ussita dei Don Alfonso e Don Alfonsino », 1541, a c. 5).

1541, giugno 11, 18, 25; settembre 24; ottobre 8, 22 — Lavori di Battista alla « *torre marchexana* » (ibid., docc. CCLXXIX, CCLXXXI, CCXCII-CCXCV, pagg. 135 e 219-220). In questo tempo lavora anche *bandiere navali* (ibid., documenti CCLXXXIV-CCLXXXVII, pag. 219; 16 luglio, 13 agosto).

1541, luglio 13 — Pagamento « a mro Battista de Doso per aver adorato e dipinto uno cocchio » (Dal « Zornale » segnato A, a c. 18). Per lo stesso cocchio, « Battista de Dosso fece intagliar due trombe con dui soli sopra » (Dal « Conto generale » suddetto, a c. 29).

1541, agosto 27; settembre 3, 10, 17 (ibid., docc. CCLXXXVIII-CCXCI, pag. 220) — Pagamenti per *figure* dipinte col Garofolo e con Girolamo da Carpi *nella villa* « *de la montagna de sotto* ». I pagamenti per queste opere continuano nel 1542, 20 maggio, 29 luglio, 12 agosto (ibid., docc. CCXCIV-CCCI-CCCXIII, pagg. 221-222) fino a che nel Conto generale, del 24 dicembre 1545 (doc. CCCXXXVIII, pag. 222) si specifica in che cosa consistessero « per havere dipinto *quatro figure* « *grande più del uiuo*... cum li soi nichij a L. sei luna, et *quatro* « *altre figure poste ne la faciada* de detto chasin [de la mon- « tagnia] uerso la porta a L. tre luna ».

1541, ottobre 15 e 29 — (ibid., docc. CCXCIV, CCXCVI, p. 220). Lavori a Copparo, continuati nel 1542 (22 aprile; 6, 13,

20 maggio; 23, 30 settembre; 7 ottobre; 23 dicembre; ibid., docc. CCC-CCCII, CCCV, CCCXVIII-CCCXX, CCCXXIV, pagg. 221-222) e specificati nel Conto generale del 24 dicembre 1545 «*tre figure a Coparo grande de* bon Coluri uidelicet *la prima uera la Estate e linuerno* a s. diexe luna» (Seguono, anche in questi tempi, altri lavori svariati: dipinti di cocchi, bandiere, ecc.).

1541, ottobre 29 (doc. cit.); dicembre 3 (CCXCVII, pag. 220) e poi:

1541, dicembre 24 (doc. CCXCVIII, pag. 221) — «*quadrj* luj fa fare per il S. nostro». Probabilmente questi due quadri sono gli stessi ricordati in un pagamento del 13 maggio 1542: «per havere fatti *dui retrati uno del S. prencipe laltro del S. don aluise* de lo Illmo S. nostro» (doc. CCCIII, pag. 221).

1542, gennaio 26 — Pagamento a Battista de Dosso per «dui pomi da sparavieri depinti et adorati, per quattro dardi per la commedia» (Dal «Conto generale», segnato A).

1542, febbraio 18 — Altro pagamento a Battista de Dosso «per dipingere la scena che ha fatto fare sua signoria» (Dal «Conto generale» cit.).

1542, marzo 29 (doc. CCXCIX, pag. 221); maggio 20 (CCCVI, ivi); giugno 17; luglio 1, 8, 22, 29; agosto 12, 26; settembre 2, 9; novembre 4, 10, 18 (docc. CCCVII-CCCX, ivi; docc. CCCXII, CCCXIV-CCCXVII, pag. 222, CCCXXI-CCCXXIII, ivi) — Cartoni di arazzi, di cui più tardi (1343, marzo 10, ivi, doc. CCCXXV; luglio 28, doc. CCCXXVI), si specificano i soggetti: «*...el bagno dercule*» e «*la liberatione de Exiona*», e ancora (dicembre 22, doc. CCCXXVIII, ivi): «uno carton *a termini e paissi e pergola...*».

Cartoni per arazzi continuano ad essere eseguiti nel 1544 (doc. CCCXXX, pag. 223) e nel 1545, in cui appare

collaboratore di Battista un m. Camillo (10 gennaio, doc. CCCXXXIV, pag. 223) e poi un m. Bernardino Bellon (3 gennaio, doc. CCCXXXVI, ivi) che fa « una colona suso uno carton fatto de manne de m. Battista, etc. ». Finalmente, il documento del 24 dicembre 1545 (CCCXXXVII, pag. 223) specifica i soggetti di tutti gli arazzi: « un carton grande « doue lie dipinto *il bagno de hercole*... unaltro carton doue lie « dipinto *quando hercole amazo lidra*... cinque cartoni doue « lie dipinto *la transfiguraccione et* il pezo de la montagnia « de sotto... ». « ...tri *antiporti* suso li cartuni per fare poi in « tapezaria ».

1544, marzo 1 — « *quatro quadri* sopra ale fenestre dele stancie « noue de Corte » (doc. CCCXXXI, pag. 223). Se ne riparla in un documento senza data dello stesso anno (doc. CCCXXXIII, pag. 223): « per hauere depinto *tri quadri* sopra le stancie « cioè sopra le finestre de le stancie noue de corte *et uno* « *quadro de una Justitia* ».

1544, aprile 12 — Ordine Ducale di pagare a m.° Battista de Dosso scudi quattro « *a aconto del retrato delo alceatto* » (cioè del giureconsulto Andrea Alciati. Ivi, doc. CCCXXXII).

1544, giugno 18 — « A m.ro Battista de Doso pictore per aver dipinto uno cocchio a sua S.a (Laura Eustocchia) (Dal « Zornale segnato C°, 1544).

1545, giugno 30 — « A m.ro baptista de Doso e m.ro Camilo de Felipi pitori... a conto de uno Camarino che (l'ill.ma Signoria Laura Eustocchia) a fato depingere nel palazo degli angoli ne le Camere de sopra » (Dal libro « Intratra et Ussita » segnato O, 1545).

1545, settembre 10 — Pagamento a « Battista de Dosso pictore per conto di suo credito che lui a con la prefeta S.a (Laura Eustocchia) per aver depinto uno camarino nel Palazzo delli

angioli disopra verso il broilo» (Dal «Zornale de Intra e Ussita», 1545-47).

1545, novembre 4 — «Battista de Doso dipinge due turbanti che dà a *Salamon* hebreo per liberarsi da un debito» (Dal libro «Intra e Usita», segnato H, 1545).

1546, settembre 25 (doc. CCCXXXIX, pag. 224) — Pagamento per «*retrare la persona de Sua Ex.*».

1547 — «M.ro Battista de doxe, per giornate a far rilievi di cera e piantarli in culacci d'artiglieria per zetarla di novo... L. 6» (cfr. Angelucci, *Documenti inediti per la storia delle armi da fuoco*, Torino, 1869).

1547 — «Don Alfonsino dona de sua man propria a m.ro Battista de dosso una daga fornita d'arezento con lo manico d'avoglio bianco con li soi cottelli fornita de mano de m.ro Bernardino Spadaro» (Da un fascicoletto dell'Archivio Estense, scritto da «Jacobus Zafarinus» 1547, a c. 6.

1547, maggio 5 — Nota di un credito di Battista del Dosso verso Sua Signoria (Laura Eustocchia) saldato con tanto panno fornito a maestro Battista di Giacomo Boiardo (Dal «Zornale» segnato K, 1547).

1548, settembre 27 (doc. CCCXL, ivi) — Pagamento «*per* «*fare cimieri di carton*... per il bagordo che fa fare il S. Prin-«cipe».

1553, ottobre 2 — Pagamenti per tre quadri: uno rappresentante *Cleopatra*, un altro *Venere*, ed il terzo *S. Girolamo*, e disegni per un carro, ecc. (doc. CCXLI, pag. 224).

Il fratello di Dosso Dossi fu, come ci viene affermato dal Dolce, per alcun tempo a Roma ad imparar l'arte nello studio di Raffaello; e alcuno ha voluto ricercare persino nel paese della *Madonna* di Foligno, più animato di luci, le tracce inesistenti

del suo fare. Anche nei documenti degli oratori estensi a Roma s'intravvede l'andata di un pittore ferrarese, che potrebbe essere Battista di Dosso, allo studio di Raffaello, ma non si ricava che egli vi avesse permanenza per erudirsi nell'arte. Certo è che nelle sue pitture non si riesce a scorger caratteri raffaelleschi. Solo a Rovigo, quando gli si assegni la pala d'altare di quella Pinacoteca (fig. 675), si può vedere, nel Santo seduto sui gradi del trono a destra, qualche ricordo di Raffaello, per l'ampia linea. Immiserito negli angioli delle nubi, che tengono i capi della stoffa disposta a baldacchino dietro il trono della Vergine, il seguace di Dosso si sforza a curvar drappi, a determinar pesi e contrappesi nel comporre a torcere Sant'Andrea, e non riesce a fare se non una mal equilibrata attrezzatura, che sembra provvisoria, del trono con Maria e il Bambino e dei cinque Santi assistenti, come pure di quella gloria d'angioli apparatori, che con le nuvole forman trabeazione di ruote all'alto del trono.

È probabile che Battista di Dosso, assistito però dal fratello, sia l'autore della pala d'altare, ma si mostra un dappoco, che segue le orme di Dosso, modesto, istriminzito, piccoletto; al focoso cavaliere tien dietro a piccoli passi sventolando il pennoncello dei suoi colori con l'arme fiammante.

Può riconoscersi in una serie di quadretti di *Sacre Famiglie* di minuscole composizioni sacre, tutte rispecchianti l'arte di Dosso, ma senza slanci, senza i getti larghi di pieghe, con forme meschine, con accentuazioni continue, insistenti, ad ogni cosa, perfino ai ruderi in cui sta la *Sacra Famiglia* della Galleria Borghese (fig. 676), ove i bianchi segnano i fili delle cornici, i ciuffi delle erbe che vi crescono, dell'edera che vi s'inerpica, dei contorni di mattoni e di pieghe. Tutto riesce forzato in quella Madonna che carezza la guancia di Gesù e appoggia la sinistra su San Giovannino, il quale viene innanzi ammirando a mani giunte, con la Croce non bilicata su una spalla. La testa della Vergine, coperta di bende che forman nodi, con i capi cadent frangiati, è troppo agghindata; il Bambino Gesù, steso fra le sue ginocchia, tocca le frutta portate da un angiolo senza guardare

Fig. 675 — Pinacoteca dei Concordi di Rovigo.
Battista di Dosso e aiuti: *La Madonna in trono e Santi.*
(Fot. Alinari).

al porgitore; San Giuseppe par che salga un grado inesistente, camminando stretto al bastone cui s'appoggia.

Gli elementi di questa composizioncella minuta e trita, dove le forme di Battista si sbocconcellano, perdon di logica e di

Fig. 676 — Galleria Borghese, a Roma. Battista di Dosso: *Sacra Famiglia.* (Fot. Alinari).

ardore, si ritrovano in una simile, già nella Galleria di Oldenburg (fig. 677), dove i movimenti diventano sempre più forzati, irrazionali: la Vergine accenna con una mano e si tiene con l'altra a un muricciolo su cui siede; accenna a Giuseppe che porta frutta. E alle frutta accenna il Bambino Gesù, e stende una mano San Giovannino, arrovesciato su una gamba della Vergine.

Gli stessi elementi si trovano nel quadro dell'Accademia Carrara di Bergamo (fig. 678), la stessa fattura nella *Madonna in cattedra che accarezza il Bambino*, nel San Giorgio che si tien ginocchioni sul drago colossale con le mani strette alla bandiera, e sembra ne adoperi l'asta come un remo per vogare sulla

Fig. 677 — Galleria di Oldenburg. Battista di Dosso: *Sacra Famiglia.*

Fig. 678 — Galleria Carrara di Bergamo. Battista di Dosso: *Madonna e Santi.* (Fot. Anderson).

carcassa del mostro, mentre l'umile Santo Vescovo par che perda, nell'inginocchiarsi, le gambe.

* * *

Con quei criterii con cui dipinse le piccole composizioni ora citate ed altre consimili, probabilmente mise mano, sopra un cartone del fratello, che non seppe interpretare, alla figura della *Pace* (fig. 679), nella Galleria di Dresda, con la face riversa e un immenso cornucopio. Tanta è l'enormità di questo che non sapremmo pensare al disegno del fratello, se non supponendo ch'egli avesse una certa libertà nella esecuzione o la traesse dalla inabilità sua propria. Così, avendole egli fatto mettere un piede su un pezzo d'armatura, la figurona sta per cadere con il cornucopio, assistita da un agnellino che pare un cagnetto, e da un maiale offerente alla Pace le sue grascie. Il piccolo seguace di Dosso si dimostra un meschino nella testa piatta della virago, nei fiorellini di carta che la incoronano, nelle mani legnose, nella materiale minuziosità, nell'accartocciamento delle pieghe sulla figura cartacea. Dopo questi saggi, noi siamo ben riluttanti ad attribuirgli completamente opere ragionevoli, come la pala d'altare con la *Vergine e i Confratelli di Santa Maria della Neve* (fig. 680), l'altra con la *Natività* nella Galleria Estense (fig. 681); o imitazioni libere da Tiziano, come il ritratto di *Alfonso I d'Este*, con una mano sulla bocca d'un cannone e con l'altra impugnante una picca dentata (fig. 682). Il quadro è diligente, ma con certe impostature alla brava proprie di Dosso, il quale, imitando Tiziano, cercò di rendere l'energia del suo Duca, e di illustrare l'azione di guerra del Cannoniere di Ravenna, disponendo, nel fondo del quadro, le schiere in battaglia; e così, certamente, imitando Ercole de' Roberti, dette a *Ercole I d'Este* (fig. 683) l'energia che doveva mancargli.

Il gruppo dei quadretti con *Sacre Famiglie* ci ha rappresentato un pittore che viene da Dosso Dossi senza intenderlo, ma standogli appresso, logorando, nella sua pochezza, nella sua incapacità, la materia dossesca. Egli non può essere se non

Fig. 679 — Galleria statale di Dresda. Battista di Dosso: *La Pace.*
(Fot. Alinari).

Fig. 680 — Galleria Estense di Modena.
Battista di Dosso e seguaci: *La Vergine e i confratelli di Santa Maria della Neve.*
(Fot. Anderson).

Fig. 681 — Galleria Estense di Modena.
Dosso e Battista di Dosso: *La Natività.*
(Fot. Anderson).

Fig. 682 — Galleria Estense di Modena.
Dosso: *Ritratto di Alfonso I d'Este.*
(Fot. Alinari).

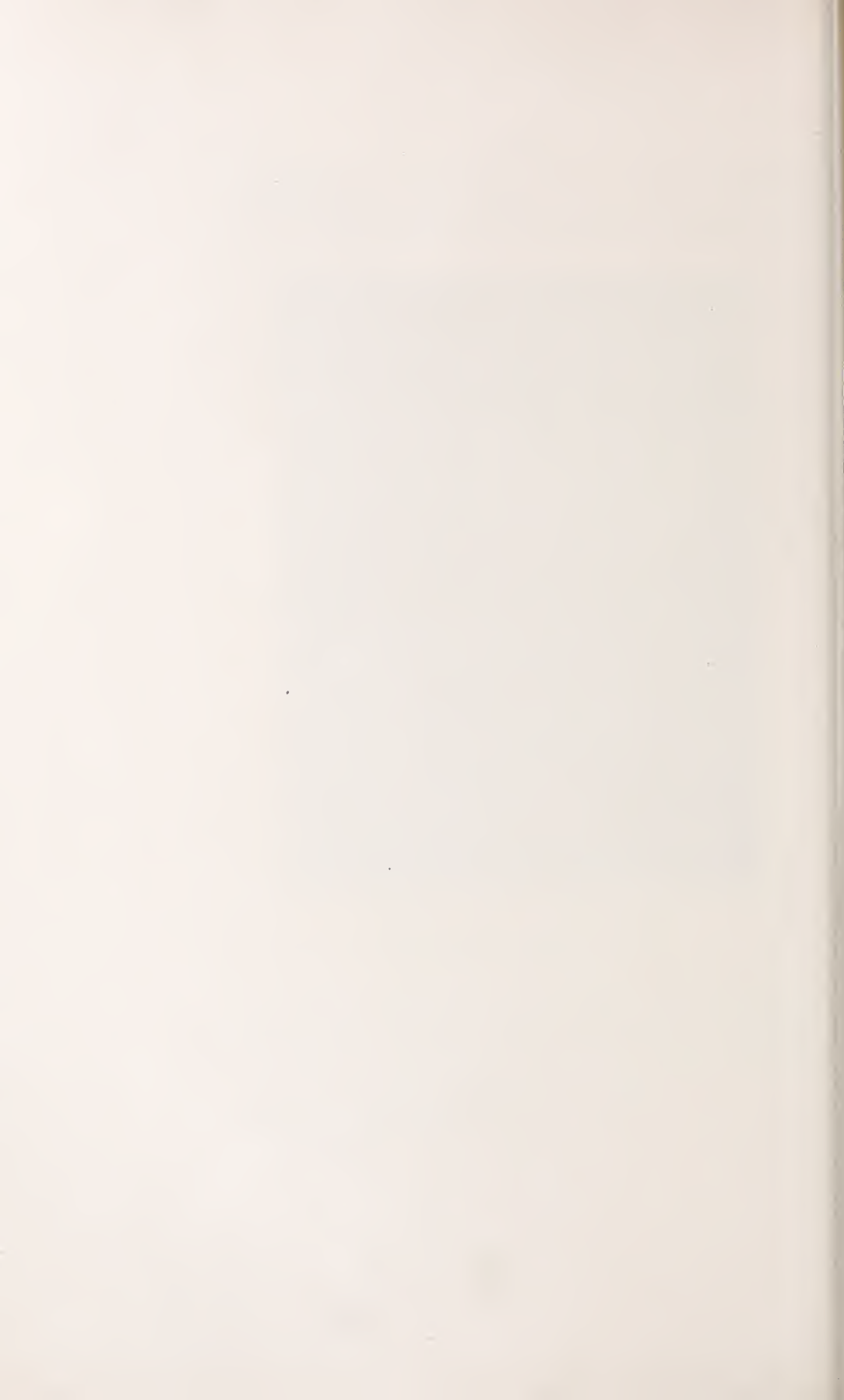
Battista di Dosso,[1] vissuto fra gli strumenti dell'arte del fratello, tra gli elementi pittorici ch'egli immiserisce e scompone. Di Raffaello non lascia traccia; ed è a credersi che egli sia stato a Roma

Fig. 683 — Galleria Estense di Modena.
Dosso: *Ritratto di Ercole I d'Este.*
(Fot. Anderson).

più per baciare i piedi alla statua di S. Pietro, che non per dipingere con Giulio Romano e il Penni, Perin del Vaga e Pellegrino

[1] Opere di Battista Luteri, detto Battista di Dosso (? 1548):
Bergamo, Collezione Lochis: *Madonna, San Giorgio e un Vescovo.*
Dresda, Pinacoteca, n. 127: *La Pace.*
— — *Sacra Famiglia.*
— — n. 131, *Un Sogno.*

da Modena. Avrà avuta una commissione del suo Duca, per dare una seccatura di più a Raffaello; ma certo egli non vide neppure la soglia del tempio pittorico dell'Urbinate.

Hampton Court, Galleria: n. 80, *Ritratto d'uomo.*
Howard (Castle): *Sacra Famiglia* (replica di altra già a Oldenburg).
— Collezione già Donaldson: *Figura mitologica.*
Modena, R. Galleria Estense: *Madonna col Bambino e i Santi Giorgio e Sebastiano* (in parte).
— — n. 176, *Adorazione dei Pastori* (in parte).
— — n. 446, *Madonna con Santi e la Compagnia di Santa Maria della Neve* (in parte).
Museo Civico: Pala d'altare (molto guasta, in parte di Battista).
— Chiesa del Carmine: *S. Alberto che calpesta una figura demoniaca.*
Nortwick Park, Collezione Spencer Churchill: *Adorazione dei Magi* (V. Phillips, *Burl. Mag.*, vol. 27-1915, pag. 133).
Oldenburg, Augusteum, Collezione granducale, oggi venduta: n. 5, *Sacra Famiglia.*
Roma, Galleria Borghese: n. 245, *Sacra Famiglia.*
Rovigo, Pinacoteca Comunale, nn. 135, 102, 110. Ancona in tre parti (con collaborazione).
Schloss Seusslitz presso Priestewitz, Collezione già Harck.: *Fuga in Egitto.*
Vienna, Collezione Czernin: *Adorazione del Bambino.*

XI.

PARIS BORDON, BONIFACIO DE' PITATI, ANTONIO NIGRETI, POLIDORO DA LANCIANO.

PARIS BORDON: Notizie. — Bibliografia. — L'Opera: Pitture sotto l'influsso di Tiziano, dei Bresciani, del Pordenone. — Capolavoro del "Pescatore che consegna l'anello al Doge", e altri dipinti circa dello stesso tempo e successivi. — Manierismi. — Catalogo.

BONIFACIO DE' PITATI, DETTO BONIFACIO VERONESE: Notizie. — Bibliografia. — L'Opera: Suoi dipinti sotto gli auspici di Palma Vecchio e Tiziano. — Talento decorativo nelle allegorie delle "Stagioni" e nella traduzione di fatti biblici in scene di vita veneziana. — Suo capolavoro con il "Convito del ricco Epulone". — Catalogo.

ANTONIO NIGRETI, DETTO ANTONIO PALMA: Notizie. — Bibliografia. — L'Opera: Saggi del seguace di Bonifacio Veronese. Suo accademismo. — Catalogo.

POLIDORO DA LANCIANO, DETTO POLIDORO LANZANI: Notizie. — Bibliografia. — Reminiscenze raffaellesche. — Studio degli esempi veneziani. — Catalogo.

PARIS BORDON.

Notizie.

1500, luglio 5 — Atto di battesimo di Paris Bordon (dai registri dell'Archivio Capitolare di Treviso): « baptizatus fuit paris paschalinus filius magistri Joannis sellarii ».

1518, giugno 21 — « Ser Paris pictor habitator in Venetiis in contrata S. Zuliani » stipula, davanti il notaio Zibetto, a Treviso, un contratto per la locazione (l'affitto) del suo podere di Lovadina.

1530 — Iscrizione di Paris nella matricola della « Fraglia » come « figurer ».

1535 — Iscrizione nella matricola dei confratelli della Scuola Grande di S. Marco.

1518-1555 — 14 atti notarili riguardanti per la maggior parte l'amministrazione del suo podere di Lovadina.

Per curare la riscossione dell'affitto e per procedere giudizialmente contro il colono che rimaneva spesso in arretrato, Paris nominò successivamente suoi procuratori il medico dott. Marco Olduino nel 1527, Ortensio Tiretta nel 1530, il pittore Ludovico Fiumicelli nel 1540, il prete Bernardo Gastaldi nel 1555 e il dott. Francesco de Lazzari nel 1557 (dall'Archivio notarile di Treviso).

1557, settembre 4 — Pagamento operato a Paris di ducati 31 « per haver depento le tre capelle » della chiesa di S. Paolo in Treviso (dall'Archivio notarile di Treviso).

1558, settembre 15 — Altro pagamento « per haver depento la capella de Santa Cattarina » nella stessa chiesa di S. Paolo (dall'Archivio notarile di Treviso).

1563, agosto 30 — Testamento di Paris Bordon (nel protocollo del notaio Ziliol Cesare. R. Archivio di Stato di Venezia).

1566 — Denuncia di « estimo » dei propri averi « della sua condizione » (R. Archivio di Stato di Venezia).

1570, gennaio 19 (more veneto) — Paris Bordon muore d'anni 70 (dal necrologio 1570 dei Provveditori alla Sanità, n. 805. R. Archivio di Stato di Venezia).

L'opera più antica di Paris Bordon [1] si trova nella Galleria Tadini a Lovere (fig. 684), e già si trovava a Crema nella chiesa di Sant'Agostino negli Eremitani, ove la vide Marcantonio

---

[1] Bibliografia: *Carta del navegar pittoresco*, Venezia, 1660, passim; Boschini, *Le ricche miniere della pittura*, Venezia, 1733, pagg. 31-33; Zanetti, *Della pittura veneziana*, Venezia, 1797, II, 204; Crico, *Notizie sopra Paris Bordone*, in *Giornale delle scienze e lettere*, Treviso, 1828, XIV, pagg. 119 e segg.; Bianchetti, *Paris Bordone*, discorso, Venezia, 1831; Vasari, *Le vite*, Milanesi, VII, pagg. 461-466; Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte*, Padova, 1855, I, pagg. 297-310; Bianchetti, *Elogi ed altri scritti encomiastici*, Treviso, 1864; Mundler, *Paris Bordone*, in

Michiel, che la indicò così: « La Palletta a man destra a mezza Chiesa della nostra Donna che tol el Puttin de spalla a San Cristoforo, con el S. Zorzi armato fu de man de Paris Bordon ». In un cartello sta scritto: PARIS BORDONVS | TARVISINUS. E la sua cittadinanza trevigiana si manifesta nell'ispirazione da Lorenzo Lotto, imbarocchito verso il tempo degli affreschi di Casa Suardi, nel richiamo a Castelfranco prossima a Treviso col lanciere San Giorgio, e nello studio di Tiziano, chè nel divin putto ricorda quello della *Madonna delle Rose*. Nell'esordio, Paris Bordon ci lasciò un capolavoro in questa composizione, dove, a equilibrar col fondo le linee della figura della Vergine curvatasi a togliere dalle spalle del santo cananeo il Bambino, fa che due angioli dietro le stendano un drappo ondeggiante come vela che il vento sbatta e trasporti a destra: S. Giorgio ritto, fermo, con la sua positura a perpendicolo, da sinistra, par che trattenga la composizione dallo scivolare, dal franare a destra.

A questo tempo circa appartiene la pala della Galleria di Berlino (fig. 685), ove la Madonna, posta fuor dell'asse della composizione, tiene nelle mani Gesù che impone la mitra vescovile a San Lucano vescovo, patrono di Belluno, e, più in basso, nella linea diagonale della Vergine e del Vescovo, Santo Eligio posa un ginocchio a terra. A destra e a sinistra stanno due Sante, Maddalena e Caterina, e sui gradi del trono siede, come nelle vecchie pale dei Vivarini, di Giambellino, di Carpaccio, un angiolo in atto di suonar la mandola. Non solo in questo è un richiamo

---

Jahns Jahrb. d. Kstw., II, pagg. 322 e seg.; BURCHARDT, *Cicerone*, Leipzig, 1877, pagg. 245-246; WOLKMANN e WŒRMANN, *Storia della pittura*, Leipzig, 1882, II, 766-767; L'ANONIMO MORELLIANO, *Notizia d'opere di disegno*, Frizzoni, Bologna, 1884, pagg. 144-145; PAVAN, *Conferenza su Paris Bordone*, Treviso, 1885; CAFFI, *Il pittore Bordone*, in *Arte e Storia*, 1889, pag. 180; MORELLI, *Le Gallerie Borghese, Doria Panphili*, ecc., Leipzig, 1890, pagg. 373-382; MORELLI, *Le Gallerie di Monaco e Dresda*, Leipzig, 1891, pag. 327; BERENSON, *The Venetian Painters*, Edition III, London, and New-York, 1899, pag. 95; BAILO, *Solenne commemorazione del IV centenario dalla nascita del pittore concittadino Paris Bordone*, Treviso, 1900; MOLMENTI, *Paris Bordone*, in *Nuova Antologia*, 1900, XXXV, pagg. 306 e seg.; BAILO-Be BISCARO, *Della vita e delle opere di Paris Bordone*, Treviso, 1900. Recensito da A. VENTURI, in *L'Arte*, IV, 1901, pag. 341; da GRONAU, in *Repert. f. Kstw*, XXIV, 1901; da COOK, in *Burlington Magazine*, IX, (1906) pagg. 69-79; HADELN, in *Repert. f. Kstw.*, XXXI, 1908, pag. 544; *Bollettino del Museo Trivigiano:* « Quarto Centenario. Esposizione di Fotografie e dipinti di Paris Bordone ». Numero Guida, ottobre 1900.

Fig. 684 — Galleria Tadini, a Lovere.
Paris Bordon: Pala d'altare, già a Sant'Agostino di Crema
(Fot. Cristilli).

Fig. 685 — Galleria statale di Berlino.
Paris Bordon: Pala d'altare con la *Madonna e Santi.*
(Fot. Hanfstaengl).

alle vecchie forme nell'opera primitiva di Paris Bordon, ma anche nella disposizione del trono entro una cappella a nicchia col catino rivestito da musaici d'oro.

Anche in quest'opera, come nel ritratto del MDXXIII della Pinacoteca di Monaco (fig. 686), Tiziano Vecellio dà guida e

Fig. 686 — Antica Pinacoteca di Monaco.
Paris Bordon: Ritratto (1523).
(Fot. Bruckmann).

impronta all'arte di Paris Bordon; ma il colore, che in quegli penetra, in Paris s'arresta alla superfice, e la composizione e la forma tendono ad archeggiare, a imbarocchire. A un tempo, la guida di Tiziano va rallentando per il sopravanzare di nuovi

elementi, che Paris raccoglie, di Moretto da Brescia e del Pordenone.

Dall'arte di Tiziano ricavò Paris Bordon le sue opere migliori, tra le altre le *Sacre Conversazioni*, una della Galleria Giovanelli a Venezia (fig. 687), l'altra della Galleria di Brera

Fig. 687 — Galleria Giovanelli, a Venezia.
Paris Bordon: *Sacra Conversazione e i Santi Antonio da Padova e Girolamo.*
(Fot. Alinari).

a Milano (fig. 688), con *Sant'Agostino vescovo che presenta un divoto al gruppo divino.* Una fitta chioma di foglie e lo spigolo d'un grande edificio scuro formano il fondo alla Sacra Famiglia, mentre un paese boscoso, col verde sgranato dalla luce delle nubi, e con edifici corsi da subite luci alla giorgionesca, si stende dietro il santo vescovo e il gentiluomo da lui presentato al piccolo Redentore. Si torce la Vergine, come per distrarsi dalla scena, mostrando di guardare entro un libro semiaperto; si torce il vispo fanciullo seduto sul braccio materno e sorretto

da San Giuseppe, e anche questi si torce per tenerlo su nell'atto di benedire al divoto ginocchioni. Questo ripiegarsi forzato delle figure è lontano dallo spirito di Tiziano, così schietto e franco, così diretto nei rapporti fra personaggi delle *Sacre Conversazioni*, tanto da farci chiedere donde sia giunto al pittor di Treviso simile modo di comporre. Del resto, mentre gl'insegnamenti del

Fig. 688 — Galleria di Brera, a Milano.
Paris Bordon: *Sacra Famiglia e Sant'Agostino che presenta un divoto*
(Fot. Alinari).

Vecellio, riecheggianti Giorgione, si sentono nel paese, nell'immagine del divoto, nella testa della Vergine, anche in quella del Vescovo col superbo piviale a stole ricamate e a fiorami d'oro, si notano rapporti non ancora ben chiari tra Paris e i maestri friulani, come tra lui e i maestri bresciani e Bonifacio veronese. La luce, che vien da sinistra, e si fa strada tra le frondi, e schiara il volto della Vergine e la gran benda che l'avvolge, come la mano che tiene il libro, batte in pieno sul corpicino del Bimbo e sulla faccia a lui rivolta di Giuseppe, e va scemando sul volto del divoto e del Vescovo, il cui piviale dorato fa specchio.

Fig. 689 — R. Pinacoteca di Milano. Paris Bordon: *La Pentecoste.*
(Fot. Alinari).

Si sente ancora la regola, nel raccoglier la luce sopra le carni delle figure, e nell'abbassarne il grado nelle vesti, su cui passa sfiorandone appena qualche lembo. Avviene così che le carni in

Fig. 690 — Palazzo Rosso, a Genova.
Paris Bordon: Ritratto di *Gentiluomo*.
(Fot. Brogi).

lume stacchino, e chiaramente rilevandosi dalle vesti, dai manti, non si fondano con tutto il resto. Tanto si nota, per esempio, nella *Pentecoste* della Pinacoteca di Brera (fig. 689), quadro che, già eseguito nel 1525, ci mostra il pittore discosto da Tiziano; e per le pieghe angolari a rivoli delle vesti lascia ricono-

scere il prototipo in Savoldo, mentre in alcune teste richiama il Moretto. Appena la Vergine e qualche figura nell'ombra del tiburio ricordano ancora Tiziano; ma i risalti chiaroscurali, più che

Fig. 691 — Galleria Pitti, a Firenze.
Paris Bordon: La cosidetta *Nutrice di Casa Medici.*
(Fot. Brogi).

i risalti tonali, conducono sempre più lontano dal maestro. Non avendo intesa la riforma giorgionesca, il nuovo stile, egli dà, per ottenere risalti, a Maria e agli Apostoli, lo sfondo d'un tiburio lombardesco, innanzi al quale le figure si dispongono ad arco. E continuerà a dare un ambiente architettonico alle sue

composizioni, svolgendolo alla maniera dei maestri lombardi a Venezia, più ampiamente di quel che avrebbe fatto Cima da Conegliano. Si passa dalle forme architettoniche di Piero alle

Fig. 692 — Galleria Liechtenstein di Vienna.
Paris Bordon: Ritratto di *Cavaliere attaccabrighe.*
(Fot. Wolfrum).

più massicce di Tullo Lombardo, ma in fondo il criterio architettonico quattrocentesco rimane.

Anche ai ritratti, da quello più antico, che ricorda il San Giuseppe nella *Sacra Conversazione* citata, di un *Gentiluomo* (fig. 690) nobilissimo, con la mano rovescia sul fianco, positura cara a Paris Bordon, a quello pordenoniano, almeno per friulana possanza, della cosidetta *Nutrice di casa Medici* (fig. 691), e

all'altro del *Cavaliere attaccabrighe* (fig. 692) che tiene in pugno una spada (eseguito nel MDXXXII), egli dette, come fondi architettonici, al primo, un terrazzo con apertura, che mostra una scaletta su cui sale un mendicante, a ricever l'elemosina da una dama in un loggiato, con altre donne e una scimmietta tenuta a catena da una di esse; al secondo, grosse membrature architettoniche, forti come le spalle e i fianchi della virago; il terzo sta nel giro d'una nicchia.

L'architettura dalle figure animata si vede anche nel *San Giorgio*, già nella chiesa omonima dei Conventuali a Noale, ora nella Galleria Vaticana (figg. 693-694), eseguito poco dopo la *Pentecoste*. Qui riappare l'influsso di Tiziano nella principessa aurata sul fondo verde dell'altura, non nel Santo cavaliere morettiano, che con la spada appuntita caracolla presso l'immondo drago. Tutto è slegato: il drago a squame sul davanti, il bianco cavallo, la strada che sembra un sollevato argine di sabbia, la principessa nella sua tela d'oro su quello spicchio di rupe boscosa. Tiziano non è più se non in qualche particolare di tipi e di volti; ma qui s'accresce la ricchezza del tocco sfavillante.

Così nella *Sacra Famiglia con San Girolamo* nella Chiesa di San Celso a Milano, le forme della Madonna e di San Giuseppe, pur ricordando Tiziano, prendono slancio come ispirate dal Pordenone (fig. 695). Qui è bello il paese, veduto dall'alto, panoramico, alla lombarda; ma nella gloria, pur volendo il pittore ricordare la festa degli angioli di Tiziano intorno all'Assunta, e forse la gloria di Raffaello nel quadro della *Santa Cecilia* a Bologna, ha voluto comporre teatralmente, scenograficamente, quel mondo d'angioli, piccoli punti lontani sulle nubi, che s'aggrottano, con l'altra miriade d'angioli non agili, non atti al volo. Il pittore li move di traverso, e, quando trova un punto d'appoggio, il cornicione di un tempietto, è ben lieto di distendervi sopra il poco sciolto puttino. Nell'insieme tuttavia, con l'organo dalle canne argentee, che squillano nel centro del coro angelico, il pittore trova un effetto intenso e nuovo.

Fig. 693 — Galleria Vaticana, a Roma. Paris Bordon: *San Giorgio.* (Fot. Brogi).

Al tempo del *San Giorgio* appartiene uno dei più antichi quadri di soggetto erotico: la *Seduzione di una fattoressa trevigiana* (fig. 696), ancor di forme tizianesche, alla quale un

Fig. 694 — Galleria Vaticana, a Roma.
Paris Bordon: Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Brogi).

uomo malinconicamente fa sgranare una cintura con borchie d'oro, come un rosario, mentre un altro messere con occhi spalancati sta da presso senza guardare alla scena amorosa. È un'austera espressione del modo di sedurre, come l'altra, di qualche tempo anteriore, nella Pinacoteca di Monaco (fig. 697),

Fig. 695 — Chiesa di San Celso, a Milano.
Paris Bordon: *Sacra Famiglia con San Girolamo.*
(Fot. Anderson).

di un gentiluomo che espone agli occhi di una donzella fornimenti d'orafo, pendenti con perle, collane, una spilla, unapro fumiera, anelli ed altro. Non è neppure sembrato un gruppo

Fig. 696 — Galleria di Brera, a Milano.
Paris Bordon: *Scena di seduzione.*
(Fot. Anderson).

di soggetto erotico, tanto che è stato indicato semplicemente così: *Il gioielliere e una giovine donna.* Ancora forme tizianesche irrigidite serba il *Ritratto di donna* nel Museo di Budapest (fig. 698), con l'immancabile positura di una mano sopra un

fianco, mentre l'altro d'un *Uomo col manto dal risvolto di pelliccia* (fig. 699), nella Galleria degli Uffizî a Firenze, par s'ispiri

Fig. 697 — Antica Pinacoteca di Monaco.
Paris Bordon: Il cosidetto *Gioielliere con giovane donna.*
(Fot. Bruckmann).

al Lotto, come quello di *Nicola Korbler* (1532) nella Galleria Liechtenstein (fig. 700).

* * *

Dopo tanta attività pittorica, arrivò Paris Bordon al suo capolavoro, rappresentando il *Pescatore che consegna l'anello caduto in mare, e a lui dato da San Marco, al Doge* (fig. 701), presente la Signoria e un gran pubblico di patrizi e di popolo.

In questo quadro egli immerge, per la prima volta, in un fluido aureo l'architettura, svolgendola secondo una sua propria tendenza, tanto ch'essa, di sfondo, diviene ambiente animato dai

Fig. 698 — Museo Nazionale di Belle Arti, a Budapest.
Paris Bordon: *Ritratto di donna.*

personaggi. Al basso del fantastico palazzo ducale siede, in una sala, presso un canale, il Doge circondato da senatori; e il pescatore, incoraggiato da uno di essi, gli stende commosso, trepidante, l'anello. Giù dai gradi, che a fatica sale il vecchio marinaio, una folla di personaggi commenta l'avvenimento; e uno di essi ne dà

contezza a un Orientale. Di là dalla saletta del trono, s'apre una piazza fronteggiata da un suntuoso edificio con figure alla finestra e sul terrazzo; l'edificio guarda a sinistra sopra una

Fig. 699 — Galleria degli Uffizî, a Firenze.
Paris Bordon: *Ritratto d'uomo col manto dal risvolto di pelliccia.*

strada, che si prolunga su d'un ponte, facendo capo ad altri palazzi e a un campanile. Tutte le figure sono immerse nella luce, come non fece mai Paris Bordon: essa crepita sui velluti, sulle sete e sui tappeti, sfavilla in mille minutissime pieghe, le ricama, le fa oscillare come ondine al sole, e tutto indora in quel gran panno di broccato. Ma più d'ogni figura, il ragazzo del barcaiuolo,

che sta nel davanti della saletta del trono (fig. 702), alla riva, con un piede sulla barca, è condotto in una pasta semplice, fresca e pronta, veramente degna di uno scolaro di Tiziano.

Purtroppo, nel quadro stesso, si trovano i segni che il pittor

Fig. 700 — Galleria Liechtenstein di Vienna.
Paris Bordon: *Ritratto di Nicola Korbler.*
(Fot. Wolfrum).

da Treviso sta per mettere la parola fine ai progressi che lo han portato sino a dipingere questo capolavoro. Qua e là si nota il calligrafo, il disegnatore che cade a rotondeggiare, a

sfuggire, nei contorni delle vesti, la linea retta per farla sempre più scivolare in curve e in pizzettature.

Com'egli ingrossi sempre più a gomitoli di curve le forme,

Fig. 701 — R. Galleria di Venezia.
Paris Bordon: *La Consegna dell'anello al Doge.*
(Fot. Anderson).

si può vedere nell'*Annunciazione* dell'Accademia Senese di Belle Arti (fig. 703), messa davanti un palazzo tutto fughe di arcate aperte, come quello che si scorge di là dalla saletta del Doge,

nel quadro della *Consegna dell'anello*. Egli ottiene tuttavia un effetto d'aria e di spazio, una mobilità di lumi nel vasto

Fig. 702 — R. Galleria di Venezia.
Paris Bordon: Particolare del quadro suddetto.

loggiato cinto dalla fluttuante ghirlanda dei boschi, che avvicina il quadro alla *Consegna dell'anello*. È ancora tutto un serpeggiar di luci, un ingrossare di forme, un imbarocchir di gesti, un cin-

Fig. 703 — Accademia di Belle Arti di Siena. Paris Bordon: *Annunciazione.*

Fig. 704 — Museo Gardner, a Boston. Paris Bordon: *Cristo fra i Dottori.*

cischiar di vestimenta, il *Cristo fra i Dottori* del Museo Gardner a Boston (fig. 704). E il rotondeggiar delle singole membra porta il Trevigiano all'ingrandimento delle proporzioni, alla grandiosità dei personaggi.

A Vienna, nella Galleria Czernin (fig. 705), un *Divoto adora il Crocifisso,* che un angiolo gli scopre di sotto un drappo: è

Fig. 705 — Galleria Czernin di Vienna.
Paris Bordon: *Divoto adorante il Crocefisso presentato da un angiolo.*
(Fot. Wolfrum).

un rotondeggiar di tutto, dalle chiome degli alberi al verde che s'ammonticchia a cerchietti nella pianura, alla chioma crespa dell'angelo. Anche il *Battesimo di Cristo* (fig. 706), della Galleria di Brera, in tutte le figure ad arco, con tutte le costole, i muscoli, i tendini curvi, le nubi a cumuli, mostra un girar del pennello convenzionale, manieristico. E l'effetto si ripete nell'ancona di Berlino (fig. 707), ove par che il bimbo Gesù, San Sebastiano,

il Santo Pontefice sian tratti a rovesciarsi all'indietro, e le vesti a gonfiarsi, le pieghe a serpeggiare.

* * *

Dipana, dipana, Paris Bordon, al suo pittorico arcolaio, la *Vergine col Bambino e Santi* della Galleria di Brera (fig. 708);

Fig. 706 — R. Galleria di Brera, a Milano.
Paris Bordon: *Battesimo di Cristo.*
(Fot. Brogi).

e, dipanando, perde quanto aveva imparato nella vita. Arriva al *Cristo morto sorretto da due angioli,* nel palazzo ducale di Venezia (fig. 709), ove si mostra la decadenza di una forma dell'arte veneta, che aveva pur dato all'immagine della leggenda della *Messa di San Gregorio* una tragica grandezza, prima con Antonello da Messina e con Giovanni Bellini, poi con Tiziano Vecellio.

Fig. 707 — Galleria statale di Berlino. Paris Bordon: Pala d'altare.
(Fotografia della Galleria stessa)

Con tutte quelle arricciature, quell'adoprare il ferro caldo per le acconciature delle cortigiane, quel trucco di cortigiane a dee dell'Olimpo, pomiciate, imbellettate, coperte di perle e di fiori, non poteva eccitarsi troppo la sensualità degli arricchiti di Venezia. Non dovevano guardar troppo per il sottile i mercanti veneziani, contenti d'avere quelle Pomone, Flore e Veneri;

Fig. 710 — Hofmuseum di Vienna.
Paris Bordon: *Venere e Marte, la Fama e un Cupido.*
(Fot. Wolfrum).

lieti di veder Vulcano gettare la rete per prendervi Venere e Marte come due grossi pesci.

Si veda, nel Museo storico artistico di Vienna (fig. 710), *Venere cortigiana* col petto scoperto, che sta per abbandonare il peso della propria persona sul corazzato guerriero, mentre ha l'intenzione di staccare un frutto da un albero con una mano e ricever le rose dal figlio di Marte con l'altra. Un Cupido versa rose da una cesta intorno alla donna con le vesti scompisciate dalla luce, e la Fama, in forma di angiolella, stende sul capo dell'uno e dell'altro corone di gelsomini; i capelli dell'angiolella, come quelli della cortigiana, sono arricciati, intrecciati con co-

rone di perle, e le vesti scendono, cadono all'ingiù, in rigagnoli di luce scompigliati a mezzo il corpo da raggruppamenti di pieghe, per riprendere poi la discesa, la rotta.

Par che le modelle di quelle formose femmine si trovino,

Fig. 711 — Hofmuseum di Vienna. Paris Bordon: *Giovane donna.* (Fot. Löwy).

ad esempio nella *Giovane* di Vienna (Museo storico artistico) (fig. 711), o nell'altra della National Gallery di Londra (fig. 712), che tiene una cintura come quella offerta ad una sua pari nella Galleria di Brera a Milano. Tutte scoppian nei busti, e

hanno le vesti che forman lor globo sui fianchi; azzimate, imperlate, dorate, si fanno introduttrici al regno del cattivo gusto.

Il manierismo s'infiltra in tutta l'arte di Paris Bordon, e le

Fig. 712 — National Gallery di Londra.
Paris Bordon: *Ritratto di Signora.*

toglie vita. Si veda come, nella *Gloria del Paradiso* (fig. 713), le figure par cadan riverse, i Santi e le Sante crollino dalle nubi, l'entusiasmo faccia perder le staffe. Per aver conosciuto il *Giudizio Universale* di Michelangelo, Paris volle accostarne l'idea, ma accostandola, traballò; forse anche aveva conosciuta la *Trinità* di Tiziano, ma l'antico maestro, non più compreso, non poteva esser seguito.

Fig. 713 — R. Galleria di Venezia.
Paris Bordon: *La Gloria–del Paradiso.*
(Fot. Alinari).

Un altro popolo di figurette si ha nei *Gladiatori* del Museo storico artistico di Vienna (fig. 714), dove egli ricostruisce una piazza di Roma con edifici alla veneziana e con interpretazioni fantastiche dei monumenti romani. Iacopo Tintoretto forse ha

Fig. 714 — Hofmuseum di Vienna. Paris Bordon: *Lotta di Gladiatori.* (Fot. Wolfrum).

finito per disorientare del tutto il pittor di Treviso, trasformandolo in illustratore minuscolo della storia antica.

Paris Bordon morì per l'arte prima dei 19 gennaio 1571, data della sua fine mortale.[1] Egli chiuse una vita, che pure aveva

[1] Catalogo delle opere di Paris Bordon:

Aja, Galleria: *Il Redentore benedicente* (firmato).
Ashridge (Inghilterra), Collezione di Lord Carlo Brownlow: *Apollo e le Muse.*
Bari, Duomo: *Sacra Conversazione* (firmato).
Bergamo, Accademia Carrara, Lochis: *La Vendemmia.*
— — — *Il Redentore in gloria* (firmato).
Berlino, Kaiser Friedrich's Museum, n. 177: *La Vergine in trono fra due Santi.*
— — n. 191: *Madonna e quattro Santi.*
— — n. 169: *La partita a scacchi* (firmato).
— Collezione Dirksen: *Flora*, a mezzo busto.
— — *Marte, Venere e Vulcano che sopraggiunge.*
— Collezione Wesendonk: *Ritratto di gentildonna.*
Boston, Collezione Gardner: *La Disputa fra i Dottori* (firmato).

avuto parte nel gran moto tizianesco del Veneto. La Controriforma fermò il pennello che dipingeva le grosse dee seminude

---

Chatsworth, Collezione Duca di Devonshire: *Gruppo famigliare.*
Cintra (Portogallo), Palazzo Reale: *Ritratto di Signora.*
Colonia, Museo Wallraf-Richartz: *Betsabea al bagno* (firmato).
Dresda, Galleria, n. 203: *Apollo e Marsia*, a mezze figure.
— — n. 204: *Diana cacciatrice.*
— — n. 219: *Busto d'uomo.*
— — n. 205: *Sacra Famiglia e San Girolamo.*
Edimburgo, Galleria, n. 506: *Signora alla toeletta.*
Filadelfia, Collezione Widener: *Il Battesimo.*
— Collezione già Johnson: *San Girolamo.*
Firenze, Pitti, n. 109: *Ritratto di Donna detta la Nutrice di casa Medici*, a mezza figura.
— — *San Giorgio.*
— Uffizî, n. 607: *Ritratto di un Giovine.*
— — *Ritratto di Uomo in pelliccia.*
Francoforte (sul Meno), Collezione Ponfik: *Venere e Marte nella rete di Vulcano.*
Genova, Galleria Brignole-Sale: *Sacra Famiglia.*
— — *Ritratto muliebre.*
— — *Ritratto di Giovine.*
Glasgow, Galleria, n. 46: *Sacra Famiglia* (firmato).
— — n. 45: *Sacra Famiglia.*
Gosford House, Collezione Lord Wemys: *Una Cortigiana.*
Hampton Court, Galleria, n. 118: *La Vergine, il Bambino e due donatori.*
— — *Ritratto di Giovine gentiluomo.*
— — n. 182: *Ritratto di Giureconsulto.*
Keir (Scozia), Collezione di Arcibaldo Stirling: *Madonna e il piccolo Battista.*
Leningrado, Ermitage: *Allegoria.*
— — *Flora, Venere e Marte.*
— — n. 110: *Sacra Famiglia.*
— — n. 111: *Una Dama con un fanciullo.*
— — n. 136: *Ritratto di Gentiluomo.*
— Collezione Leuchtemberg (già): *Sacra Famiglia.*
— — *San Girolamo in un paesaggio.*
— — *La Vergine con i Santi Giorgio e Battista.*
Londra, Galleria Nazionale, n. 674: *Ritratto di una Cortigiana* (firmato).
— — n. 687: *Dafni e Cloe.*
— — *Cristo benedicente.*
— — (già Layard): *Cristo battezzante un Doge.*
— Bridgewaser House: *Sacra Famiglia, il Battista e un donatore.*
— Esposizione alla New Gallery, 1895, per il Conte di Rosebery: *Ritratto di Giovane donna.*
— Collezione dell'Ammiraglio Sir George Warrendor: *Sacra Famiglia e un donatore.*
— Collezione di Lord Brownlow: *Un Cavaliere in armi.*
— Vendita Brownlow presso Christie (4 maggio 1923): *Apollo e le Muse.*
— Collezione Cohen: *Ritratto di Signora seduta.*
— Collezione di Lady Lucas: *Venere e Cupido.*
Longford Castle, Collezione di Lord Raduor: *Ritratto di Giovine dama* (ripetizione del ritratto della Galleria Nazionale).
Lovere, Galleria Tadini: *La Vergine fra due Santi* (firmato).
Milano, Brera, n. 216: *La Pentecoste.*
— — n. 242: *Sacra Famiglia e un donatore.*
— — n. 241: *San Domenico presentato al Redentore dalla Vergine* (firmato).
— — n. 212: *Battesimo di Cristo.*
— — n. 306-*bis*: *La Seduzione.*

della mitologia, quando già si era fermato, per impotenza, di dire, anche di significare il piacere e la voluttà. Il valente pittor

---

Milano, Santa Maria presso San Celso: *Sacra Famiglia con San Girolamo* (firmato).
— Collezione Cuspi (già): *Giove, Ninfa e un Amorino.*
Monaco, Casa d'Arte Böhler: *Donna con un frutto nella destra.*
— Antica Pinacoteca, n. 1121: *Scena di seduzione.*
— — n. 1120: *Ritratto d'uomo* a mezzo busto, (1523).
— — La così detta *Violanta.*
New-York, Società Storica, n. 205: *Riposo nella Fuga in Egitto.*
— Vendita Chiesa (27 novembre 1925): *Diana e un satiro che le offre grappoli d'uva, Flora che dà rose a Cupido.*
Padova, Museo Civico, n. 67: *Cristo e Maria.*
Parigi, Louvre, n. 1179: *Ritratto virile* (firmato e datato 1540).
— — n. 1178: *Vertunno e Pomona.*
— Vendita Principessa Matilde (1904): *Betsabea.*
Praga, Rudolphinum, n. 102: *Ritratto di Musicista.*
Ravenna, Casa Rasi: *Il Redentore.*
Richmond, Collezione Cook: *Mercurio Bellona e Marte* (firmato).
Roma, Pinacoteca Vaticana: *San Giorgio e il drago* (con firma alterata da restauro).
— Galleria Borghese: *Venere, Antiope e Cupido.*
— Galleria Doria: *Marte, Venere e Amore* (firmato).
— Galleria Colonna, n. 92: *Sacra Conversazione.*
— — — n. 116: *Sacra Famiglia e i Santi Sebastiano e Gerolamo.*
— Collezione D'Atri: *Ritratto col fondo d'una scala che mette a un loggiato.*
Settignano, Collezione Berenson: *Il Riposo in Egitto.*
Siena, Accademia, n. 9: *Annunciazione.*
— — n. 51: *Madonna e donatore.*
Stettino (Germania), Galleria: *Venere giacente.*
Stoccarda, Galleria, n. 7: *La Resurrezione* (firmato).
— — n. 53: *La Vergine, Sant'Antonio e un donatore.*
— — n. 11: *Sacra Famiglia con San Girolamo e Santa Cateri na.*
— — n. 282: *Ritratto di Giovinetta.*
— — n. 1: *Busto di Gentildonna.*
Stoccolma, Collezione Rosen: *Giove ed Io* (firmato).
Strasburgo, Museo artistico, n. 10: *La Visitazione* (firmato).
Taibon (Belluno), Parrocchiale: *Sacra Conversazione* (firmato).
Torino, Pinacoteca: *Ritratto di Giovine signora.*
Treviso, Pinacoteca: *Sacra Famiglia.*
— — *Madonna con San Gerolamo e il Battista.*
— Museo: *Ritratto virile.*
— Cattedrale: *Adorazione dei pastori.*
— — *San Lorenzo ed altri quattro Santi.*
— — *I Sacri Misteri.*
— — *L'Adorazione dei Pastori.*
Valdobbiadene, Parrocchiale: *Sacra Conversazione.*
Venezia, Galleria dell'Accademia, n. 320: *L'Anello di San Marco* (firmato).
— — n. 322: *Il Paradiso.*
— Palazzo Ducale, Cappella: *Cristo morto.*
— Collezione Giovanelli: *Sacra Famiglia* (firmato).
— Ca' d'Oro: *Venere e un Amorino* (firmato).
— Chiesa di San Giobbe: *Sant'Andrea, San Pietro e San Nicolò* (firmato).
— Chiesa di San Giovanni in Bragora: *L'Ultima Cena.*
Vienna, Hofmuseum: *Cupido rivuole arco e freccia toltagli da un uomo, una donna con mazz di fiori, altra donna discinta.*

di Treviso, guardando a ritroso del tempo, poteva gloriarsi del *Pescatore davanti al Doge,* ancora sua gloria. Prima di smarrirsi, nei tempi in cui il suo maestro Tiziano, Paolo Veronese, Jacopo Tintoretto lo facevano apparire minuscolo ai loro piedi di giganti, aveva portato all'arte, alla Serenissima, alla religione, il suo aureo tributo.

Vienna, Hofmuseum: n. 248: *Giovine donna alla toeletta.*
— — n. 231: *Busto di Cortigiana.*
— — n. 93: *Venere e Amore.*
— — n. 238: *Lotta di gladiatori.*
— — n. 253: *Venere e Adone.*
— — *Venere coronata da un genio, mentre Marte le offre rose, e un'altro genio glie ne porta in un cesto.*
— Galleria Czernin, n. 19: *Un Gentiluomo che adora la Croce.*
— — Liechtenstein: *Ritratto di Nicolaus Korsler.*
— — *Ritratto di Cavaliere* (firmato, 1532).

BONIFACIO DE' PITATI, DETTO BONIFACIO VERONESE.

Notizie.

1487 — Nasce in Verona Bonifazio de' Pitati. Questa data si ricava da due censimenti fatti in Verona, nel 1491 e nel 1501, in cui è ricordato anche il padre del futuro pittore, Marco o Marzio del quondam Bonifacio, di uomo d'armi, e la madre, donna Benvenuta.

1528, ottobre 7 — Bonifazio si trova in Venezia, dov'è testimonio in un testamento.

1529, gennaio 24, febbraio 12, dicembre 29 — Il Consiglio dei Dieci incarica il Camerlengo di pagare a Bonifacio un quadro per una camera del Consiglio. Questo quadro doveva essere una *Annunciazione*, ricordata dal Boschini, e ora perduta.

1531, settembre 29 — Insieme a «ser Titian» e a «ser Lorenzo Lotto», il Pitati è ricordato fra i Dodici Aggiunti scelti dall'arte dei dipintori per l'assegnazione di un legato di 100 ducati, che Vincenzo Catena aveva lasciato «per maridar cinque donzelle».

1533 — Data del *Giudizio di Salomone* nell'Accademia di Venezia, e del quadro del Palazzo Reale di Venezia, rappresentante la *Vergine con il Bambino, Santa Caterina e San Giovanni Elemosinario*.

1535, febbraio 17 — «Bonifatio pictor sta a S. Alvise», riceve il pagamento di certi quadri dipinti per il refettorio del convento di S. Andrea del Lido.

1536, gennaio 31 — Il Consiglio dei Dieci ordina al Camerlengo di dare «al fidel nostro Bonifacio de pitatis» dieci ducati per un quadro destinato alla stanza del Palazzo dei Camerlenghi del Comune.

1537, ottobre 19 — Appare come testimonio in un testamento.

1538, aprile 30 — Per obbedire alla volontà del Consiglio, che così aveva imposto a tutti i cittadini veneziani, dà la nota delle sue condizioni, e dichiara di possedere quindici campi di terra posti nella villa di S. Zenone, sotto la potesteria di Asole, e una casa nella stessa località.

1545 e 1546, maggio 27 — Il Consiglio dei Dieci ordina che Bonifazio riceva il pagamento dei due altri quadri collocati nella cassa del Palazzo dei Camerlenghi.

1547, giugno 6, in Rialto — Bonifazio de' Pitati, abitante nella contrada di S. Marcuola, fa testamento e nomina fra gli eredi Marco, figlio di Antonio Palma e di sua nipote Giulia.

1548, settembre 28; 1549, agosto 28 — È testimonio in alcuni testamenti.

1553, luglio 14, in Rialto — Bonifazio de' Pitati, abitante nella contrada di S. Marcuola, « sano della mente, benchè del corpo infermo », fa un testamento che annulla i precedenti, e lascia ogni suo avere e ogni suo carico alla « dilecta moglie Marieta che fo figliola di ser Zuane di Marco Gester ».

1553, luglio 26 — Bonifazio de' Pitati da Verona, pittore, del fu ser Marco, « agravado del corpo et iacendo in letto », fa di nuovo testamento, chiedendo di essere sepolto a S. Alvise, dove sono sepolti i suoi. Di questi due ultimi testamenti è testimonio il pittore Domenico Biondo.

1553, luglio 27, in Rialto — Marietta, moglie di Bonifacio, fa testamento.

1553, ottobre 19 — Muore « Ser Bonifacio depentor amalà longamente ». La notizia si ricava dal necrologio della chiesa di S. Ermagora.

Bonifacio Pitati, o Bonifacio Veronese,[1] si presenta nel mondo dell'arte timidamente, sotto gli auspici di Palma Vecchio e di Tiziano. La sua natura dolce, la sua forma aggraziata, lo portano alle *Sacre Conversazioni* idilliache, ove i Santi intervengono coi pastori a pregare ammirando il Fanciullo invocato dalle genti. Così nel quadro già della Collezione Farrer, dove tutto deriva dal Palma, che vien tradotto delicatamente, pur con la grandiosa ampiezza del modello, nella Vergine e in Maria Maddalena matronali. Ma a render più tenera ancora, più dolce, la traduzione del Palma, s'aggiunge Tiziano.

Si veda il quadro del Museo Civico di Padova (fig. 715), ove la Vergine giovinetta adora tutta compunta il Bambino, che scherza con la crocettina del Beato Francesco, mentre due pastori prostrati lo adorano, ne studian le mosse e il florido aspetto. Tizianesca è la Vergine, e tizianesco Gesù, steso sulla candida coltre; il tipo del Palma appare in Santa Caterina, che chiude a destra la scena mostrando un frammento della ruota. Panoramico è il paese verdeggiante, sparso di case e di castelli, chiuso da lunghe propaggini di monti.

Nel *Riposo sulla via dell'Egitto*, a Firenze (fig. 716), nella Galleria Pitti, il paese si stende ancora più ampio, e, verso sinistra, un monte con le pendici lobate si appunta al cielo. Così nella *Sacra Famiglia con Santi*, del Museo del Louvre (fig. 717); così nella *Sacra Conversazione* e nell'*Adorazione dei Pastori*, già a Nivaa, nella Collezione Hage. In questi dipinti, un velario di verde tra le rovine interrompe, nel mezzo, la visione dell'ampia distesa dei piani verso l'orizzonte. Il vento sembra mover le luci sopra figure e paese, e le figure, nella frescura e nella limpidezza

---

[1] Bibliografia di Bonifazio Veronese: RIDOLFI (C.), *Le meraviglie dell'arte*, Venezia, 1648; MARCANTONIO (MICHIEL), *Notizie d'opere di disegno*, ecc., Bassano, 1800, pag. 62; MORELLI (G.), *Le Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Bologna, 1886; MORELLI (G.), *Della pittura italiana*, Milano, 1897; WICKHOFF (F.), *Aus der Werkstatt Bonifazios*, in *Jahrb. d. Kstsamml. d. Allerh. Kaiserh.*, vol. XXIV, pag. 87, Wien, 1903; BERENSON (B.), *The venetian painters of the Renaissance*, Londra, 1907; VASARI (G.), *Le Vite dei più eccellenti pittori*, ecc., Ed. Milanesi, volume VII, pag. 531; LUDWIG (G.), *Bonifazio di Pitati*, in *Jahrbuch d. R. preuss. Kstsamml.*, vol. XXII, pag. 61 e XXIII, pag. 36; DELLA SANTA (G.), *Bonifazio di Pitati*, in *Nuovo Archivio Veneto*, nuova serie, vol. VI, pag. 11.

di colore e d'atmosfera, han vivide tinte, un'intensa tonalità dorata di carni, diffusa anche sulle colonne marmoree, sui prati cinti all'orizzonte aranciato da una catena di colli azzurri.

Già in questi quadri si disegnano i tipi propri del pittore, nella Vergine Maria col capo cinto da un drappo, più semplice,

Fig. 717 — Museo del Louvre, a Parigi.
Bonifacio de' Pitati: *Sacra Conversazione con Santi.*
(Fot. Alinari).

più delicata delle *Madonne* del Palma, e nelle Sante di profilo, ovali di volto, signorili fanciulle.

Tutti quei saggi del maestro metton capo a un esempio tra i massimi dell'arte di Bonifacio, e tra i più vicini ai modelli di Tiziano, la *Sacra Conversazione* della Galleria Colonna a Roma (fig. 718), dove s'afforza il modellato, anche per l'intensità degli scuri, e l'angioletto, che porta un canestro di frutta, spira freschezza dalle carni infantili, come avesse avuto da Tiziano l'indelebile impronta. Santa Lucia, col tipo delle Vergini a lei sorelle, prediletto particolarmente da Bonifacio, si gingilla coi

due occhi infilzati a un ferrolino; il divin Fanciullo si stringe con le manine alla benda della Madre, e sembra stia per volgersi a ricevere il dono portogli da Giuseppe nella conca della mano. Più raccolta è qui la scena, intorno al velario mediano di frondi, abbassato il paese per aggiunger risalto e grandezza all'idillica

Fig. 718 — Galleria Colonna, a Roma.
Bonifacio de' Pitati: *Sacra Conversazione.*
(Fot. Anderson).

composizione, dove Lucia, reginella diademata di perle, il premuroso angioletto porta canestro, il Fanciullo che ascolta il richiamo di San Giuseppe, San Girolamo avvolto dalle nube del pensiero, Maria che segue attenta gli atti, i moti del Bimbo, formano un insieme raccolto nell'intimità familiare, nell'amore verso il piccolo Dio.

Di questo momento in cui Bonifacio si accosta riverente a Tiziano, è la *Sacra Famiglia con due Sante* della Galleria Doria (fig. 719), tutta freschezza nelle forme seriche, composte placidamente, senza artificio, in dolce riposo. La gran luce che

abbaglia il paesaggio, sempre col contrafforte a sinistra di un monte piramidale, schiara, come filtrata dal verde, tra le ombre, la Vergine che si china con materno amore al Bambino, il quale, aggrappato alla mano di lei, si distrae per un attimo dal suggere il latte. Giuseppe, con le mani tremanti, si volge al gruppo sacro, con devozione, con amore, dedicando se stesso, mentre le due

Fig. 719 — Galleria Doria, a Roma.
Bonifacio de' Pitati: *Sacra Famiglia con due Santi.*
(Fot. Anderson).

Sante, che ripetono il tipo della reginella di Bonifacio, si consultano, commentano il libro delle profezie.

Un'altra *Sacra Conversazione* tizianesca è nella Galleria di Dresda, ove Sant'Antonio Abate discorre con Santa Caterina, e il Bambino abbraccia il collo materno.

* * *

Più tizianesche, per la scioltezza del tocco, la morbidezza delle carni, il liquefarsi di colori, sono due rappresentazioni: *Cerere,* già nella Collezione Benson (fig. 720) (Braun, 29008), *Bacco*

in altra collezione inglese, fantastica questa per i genietti vendemmiatori (Braun, 29700) che circondano il nume, l'otre del centro, quali raggi di ruota (fig. 721). Dello stesso tempo sono i dipinti quadrati con le rappresentazioni delle stagioni, nel Museo

Fig. 720 — Collezione Benson (già), a Londra.
Bonifacio de' Pitati: *Cerere.*
(Fot. Braun).

di Belle Arti a Budapest, ove il pittore si scalda al colore di Romanino, e rappresenta la *Primavera* (fig. 722) con i capelli d'oro e un casco di foglie e fiori, mentre genietti colorati di sole, vividi, tizianeschi, le stanno attorno con frutta, tra dorati tralci. Accanto all'*Inverno* (fig. 723), con bianchi capelli e bianca barba simili ad alghe, un Vento dalle gote di fuoco regge una frangia di

stallattiti di ghiaccio; mentre un altro putto, rosseggiante, si stringe in una sciarpa verde che si arrosa alla luce, e un terzo, ri verso, s'immerge in luce più chiara dietro il braciere che sostiene.

Con questo talento decorativo, col suo spirito tranquillo e

Fig. 721 — Collezione Benson (già), a Londra.
Bonifacio de' Pitati: *Rappresentazione allegorica di Bacco.*
(Fot. Braun).

buono, con una forma così delicata e fine, Bonifacio, ornato signore, si mette a illustrare fatti dell'Antico e del Nuovo Testamento. Si serve delle sue giovani donne gentili, di cui una è ritratta in un quadro a Vienna, studio di effetti luminosi nel velluto granata allucciolato della gonna, nel corsetto verde trinciato, negli sbuffi dei bianchi lini fuor della veste granata, nel roseo chiaror

delle carni. Con le figurine luminose, di carni bianco rosate, Bonifacio crea il suo piccolo capolavoro nel *Mosè salvato dalle acque* della Galleria di Brera a Milano (fig. 724).

Una festa veneziana del Rinascimento è quella profana *Conversazione,* dove alla figlia del re d'Egitto si presenta il bambino

Fig. 722 — Museo Nazionale di Belle Arti a Budapest.
Bonifacio de' Pitati: *Primavera.*

tratto dalle acque, e tutt'attorno le fan corona un cavaliere con una mano poggiata sull'elsa di una spada, una dama, un alto funzionario in robone di velluto, ed altri ed altri. Fuor del centro onbreggiato da un'annosa quercia, un gruppo di cantori e di musici s'appresta ad accordare le voci; un ragazzo, ac-

compagnato da un moretto, tiene due cani al guinzaglio; un nano gioca con una scimmietta, cui allunga e ritira un frutto. Verso sinistra, quasi disteso in terra, un cavaliere, mentre addita verso il centro, favella d'amore alla bella dama che gli è seduta

Fig. 723 — Museo Nazionale di Belle Arti, a Budapest.
Bonifacio de' Pitati: *Allegoria dell'Inverno.*

da presso; e più lontano si vedono pellegrini e contadini, un gentiluomo che passeggia parlando a una dama in cappello piumato. Nel fondo cavalli e cavalieri. Nessun pittore del Rinascimento, meglio del garbato Bonifacio, ci ha fatto penetrare nel mondo fantastico del proprio tempo con una scena di ric-

chezza e di festa, tra personaggi ornati di perle e di gemme, in costumi di gusto perfetto, ove il lusso non esclude l'eleganza, le sete e i velluti serbano il loro splendore, non soffocato da fasto superbo e rumoroso. È una canzone di festa, quasi arcadica, tanta è la naturale bontà, la grazia cortegiana di Bonifacio Veronese; ma in fondo egli ci dà, sia pure purificata, ingentilita, una scena di vita veneziana, ove la sua reginetta si presenta in molti aspetti, di figlia di Faraone, di nutrice che le presenta il pargolo, di dame pronte a cantare, di fanciulla che ascolta

Fig. 724 — Pinacoteca di Brera, a Milano.
Bonifacio de' Pitati: *Mosè salvato dalle acque.*
(Fot. Brogi).

parole d'amore. E la scena è perfetta in tutta quella luminosità, in quelle luci d'argento, in quelle armonie dei colori intensi e pure concordi, in quel lusso senza strepito.

La traduzione di fatti biblici in scene di vita veneziana, lontane dal romanesimo e dal classicismo, infonde al soggetto novità, sincerità semplice, forma dialettale. La commedia biblica si rappresenta da attori veneziani, con i curiosi della piazza di San Marco, e non manca il solito Orientale a conversare, a discutere con un vegliardo, qualche barcarolo trasformato per l'occasione in carnefice. Così nel *Giudizio di Salomone* dell'Accademia di Venezia (fig. 725), i tre uomini truccati da soldati ro-

mani sembrano più atti a tenere il remo che non la lancia. Salomone è rappresentato giovane, anzi, per necessità di rappresentazione, la graziosa reginetta di Bonifacio ha preso le parti mascoline del sapiente re d'Israele. Gli assistenti alla scena confabulano, si scambiano pareri, ragionano su quel che accade; gran chiacchiericcio nel pubblico delle commedie bibliche di Bonifacio! Ed è lo stesso quando egli rappresenta i fatti evangelici: perfino nella

Fig. 725 — R. Galleria di Venezia.
Bonifacio de' Pitati: *Giudizio di Salomone.*
(Fot. Anderson).

scena del *Massacro degli Innocenti* (fig. 726), Erode, vecchio rabbino, spiega buonamente il suo ordine a un ministro, e in basso un vecchio in turbante vuol discorrere della strage a un milite, e nel lontano un guerriero e un pellegrino sussurran del fatto di sangue orrendo con molta calma. Anche il principe, vestito come Filippo II, guarda senza scomporsi, e un guerriero che gli sta da presso china gli occhi pensosi davanti alla carneficina. Intorno all'azione, alla tragedia, stanno i moderni spettatori; non riecheggia il coro.

Nella *Disputa di Gesù coi Dottori* (fig. 727), volgesi il giovinetto a un vecchio sapiente, e mentre alcuni altri stanno in ascolto e

si protendono per udire, i più formano, discutendo, ragionando, coppie in duetto. La stanza ove si ragiona e si squadernano volumi è al pianterreno di un palazzo; nel fondo si vede una sca-

Fig. 726 — R. Galleria di Venezia.
Bonifacio de' Pitati: *Il massacro degli Innocenti.*
(Fot. Anderson).

letta con due ragionatori, una porta che s'apre sopra una strada cittadina, una finestra dietro cui s'addensano bianche nubi. Bonifacio è riuscito a rendere una certa sospensione degli animi, sorpresa, meditazione; ma il mimo pittore trova un'espressione per-

fetta nella Madre divina che viene a cercare del figlio, e, sentendone la voce, all'entrare dell'aula, giunge le mani compresa della maestà del Tempio e della grandezza di Gesù, mentre il vecchio

Fig. 727 — R. Galleria di Venezia.
Bonifacio de' Pitati: *La Disputa di Gesù nel Tempio.*
(Fot. Anderson).

Giuseppe, levatosi il berretto, guarda confuso, come intontito. Così la commedia religiosa ritraeva, per gli attori di Bonifacio de' Pitati, la vita vissuta a Venezia, sul molo, nelle calli, nelle scuole chiesastiche.

Fig. 728 — Hofmuseum di Vienna. Bonifacio de' Pitati: *Trionfo dell'Amore.* (Fot. Wolfrum).

Fig. 729 — Hofmuseum di Vienna. Bonifacio de' Pitati: *Trionfo della Castità.* (Fot. Wolfrum).

Il pittore, nato per rappresentare scene festose, rese anche più gaie dal colore e dai ricchi costumi, dipinse i *Trionfi dell'Amore* e *della Castità* (figg. 728-729), trasportando i personaggi nella Venezia lussuosa del Cinquecento.

Con le doti di coloritore magnifico, di compositore garbato e fine, Bonifacio creò il suo capolavoro nel *Convito del ricco Epulone* (fig. 730) della Galleria di Venezia. In un terrazzo, dove le colonne sembrano grandi torce luminose, siede a sinistra

Fig. 730 — R. Galleria di Venezia.
Bonifacio de' Pitati: *Convito del ricco Epulone.*
(Fot. Anderson).

il padrone di casa, e si volge, come preso da noia, alla sua donna lamentosa, mentre poggia la mano sulla destra d'una vaga giovane, la quale, a sua volta, sembra distrarsi, piegandosi verso i suonatori che inginocchiati suonano e cantano tristemente, e si stringono in gruppo per osservare il libro della musica, aperto loro davanti da un moretto. Dietro è il povero Lazzaro, cui dà di morso un cane. Sul giardino del fondo, passano, risaltano, cavalieri, falconieri. Tutto il mondo è in festa; la ricchezza si dona piaceri e gaudi, benchè resti a saggio del convito solo un magro piatto di pesciolini. Può dirsi che Bonifacio Pitati, crescendo il consueto modulo dei suoi personaggi, abbia trovato, con la fluidità del pennello, il tono vellutato, l'elezione delle forme, una dolce melodia cromatica. Il seguace del Palma qui s'accosta

sempre più al maestro e donno dell'arte veneziana, a Tiziano Vecellio, pur rivelando una propria personalità nella rappresentazione scenografica dell'ambiente veneto, di una villa di patrizio veneziano nella terraferma.[1]

---

[1] Catalogo delle opere di Bonifacio de' Pitati:

Budapest, Museo Nazionale di Belle Arti: Quattro quadri decorativi con le *Quattro Stagioni*.
Firenze, Galleria Pitti: *Riposo sulla via dell'Egitto.*
— — *Gesù con i Dottori nel Tempio.*
— — *Mosè salvato dalle acque.*
Londra, Collezione già Benson: *Il carro del Giorno* (n. 100).
— — *Il carro della Notte* (n. 101).
— — *Cerere* (n. 102)
— — *Bacco* (n. 103).
Milano, Pinacoteca di Brera: *Mosè salvato dalle acque.*
— — *Cena in Emaus.*
Padova, Museo Civico: *Sacra Conversazione* e *Adorazione del Bambino.*
Parigi, Museo del Louvre: *Sacra Conversazione con Santi.*
Roma, Galleria Doria: *Sacra Conversazione.*
— Galleria Colonna: *Sacra Conversazione* (attribuita a Tiziano).
Vienna, Museo storico-artistico: *Il Trionfo dell'Amore.*
— — *Il Trionfo della Castità.*
Venezia, R. Galleria: *Strage degl'Innocenti.*
— — *La parabola del ricco Epulone.*
— — *Il Giudizio di Salomone.*
— *La Disputa di Gesù nel Tempio.*

ANTONIO NIGRETI, DETTO ANTONIO PALMA.

Notizie.

1524, luglio 30 — A questa data troviamo notizia, in un documento di Serina, di Antonio Nigreti, minore di età, che insieme a quattro fratelli più piccoli — Margherita, Marietta, Giovanni e Bartolomea — era rimasto orfano del padre Bartolomeo. Il fratello di questo, Jacopo, prende cura che sia creata la tutela dei nipoti.

Un confronto fra questo documento e varî altri che riguardano Palma il Vecchio, e soprattutto con il testamento da lui fatto il 28 luglio 1528 (in cui egli lascia 200 ducati alla nipote Margherita, che lo aveva assistito, e il resto, meno 15 ducati pei parenti poveri, agli altri nipoti, Antonio, Giovanni e Marietta), ci permette di identificare la famiglia Nigreti con quella del Palma.

Antonio, dunque, era nato in Serina, circa il 1510, e pare che non venisse a Venezia prima della morte di Jacopo Palma.

1536, ottobre 5 — Testimonio in un testamento, Antonio Palma dichiara di abitare in Venezia a Sant'Alvise. È probabile ch'egli dimorasse nella stessa casa di Bonifacio de' Pitati, il quale allora abitava anch'egli a Sant'Alvise, e di cui Antonio sposò circa in quegli anni la nipote Giulia.

1541, ottobre 23 — Antonio si trova a Serina, e nell'atto che ricorda la sua presenza è detto figlio del « q. mag. Bartholomei de Nigretis de Lavalle de Serina ».

1544 — Gli nasce il secondo figlio, cui, in memoria dello zio, pone il nome di Jacopo. Sarà questi il futuro Palma il giovane.

1554, marzo 28 — Riceve un pagamento per pitture fatte nel portico della chiesa di Santo Stefano a Murano.

1558, marzo 13 — Marietta, vedova di Bonifazio de' Pitati, ricorda in un suo testamento Antonio e il figlio di lui, Marco, non la moglie, Giulia, che forse era già morta, nè l'altro figlio, Giacomo, di cui non è mai fatto il nome in nessun testamento.

1565, — Data dello stendardo processionale di Serina.

1570, aprile 16 — Antonio è ancora ricordato nell'ultimo testamento di Marietta, vedova di Bonifazio.

1575, marzo 15 — L'ultima notizia dell'artista risale a questa epoca, in cui troviamo un suo autografo in documenti della scuola dei pittori.

Seguace di Bonifacio Pitati, confuso con lui, il pittore prima indicato come Bonifacio II, poi col nome di Antonio Palma,[1] elabora le forme del maestro, diminuendone la ricchezza cromatica, allungandone i tipi, costringendoli a disporsi più obliquamente, di sghimbescio, smarrendo la mimica viva di Bonifacio nelle composizioni di figure in gran mutismo. Così nell'*Adorazione dei Magi* (fig. 731), della Galleria Estense a Modena, la Vergine poggia la sinistra sul corpicciolo del Bambino, che tien le mani in mano, davanti al più vecchio dei Re con le braccia conserte. Il seguace di Bonifacio non cura far parlar le mani; e anche quando si prova a muoverle, come nella scena della *Famiglia degli Zebedei davanti a Gesù* (fig. 732), par che esse non abbiano la loro scioltezza espressiva. I costumi contemporanei sono aboliti dal sobrio, silenzioso pittore, che si compiace di una calligrafia di lunghe pieghe nelle tuniche, e a sopperire alla sua pochezza espressiva torna a ricorrere a scritte, come

---

[1] Cfr. Fornoni, *Notizie biografiche su Palma Vecchio*, Bergamo 1886: Wickhoff (Franz), *Aus der Werkstatt Bonifazios*, in *Jahrbuch der Kunsth. Samml. der allerh. Kaiserh.*, B. XXIV, Wen, 1893, pagg. 98 e segg.; Ludwig (Gustav), *Bonifacio di Pitati da Verona, cine archiva. lische Untersuchung*, I-II, pagg. 184 e segg., in *Jahrb. des koenigl. Kunstsammlungen*, volumi XXII e XXIII.

Fig. 731 — Galleria Estense, a Modena.
Antonio Palma: *L'Adorazione dei Magi.*
(Fot. Alinari).

Fig. 732 — Galleria Borghese, a Roma.
Antonio Palma: *Gesù con la famiglia degli Zebedei.*
(Fot. Anderson).

nel *Redentore fra gli Apostoli* della Galleria di Venezia (fig. 733). Povero di spirito, egli ci presenta, in quadri della Galleria d

Fig. 733 — R. Galleria di Venezia.
Antonio Palma: *Il Redentore fra gli Apostoli.*
(Fot. Alinari).

Venezia, alcune coppie di Santi con i loro strumenti o le loro insegne (fig. 734), senza neppure saper metterli in colloquio tra loro, come le tante coppie quattrocentesche di Santi; e spegne ogni riso di festa nel *Ritorno del Figliuol prodigo* della Galleria

Borghese (fig. 735). Concorse quella serietà a dar solennità religiosa alle scene, come a quella di *Gesù con la famiglia degli*

Fig. 734 — R. Galleria di Venezia. Antonio Palma: *I Santi Battista e Bartolomeo.* (Fot. Alinari).

Zebedei; concorse anche a renderle evidenti nel caricare, non i colori, ma gli scuri. Sembra che il seguace di Bonifacio amasse

le vecchie cose, che lo portarono a quel silenzio, a quella sobrietà di tinte e di costumi. Nella scena sopra citata, sui gradi del

Fig. 735 — Galleria Borghese, a Roma.
Antonio Palma: *Ritorno del Figliuol Prodigo.*
(Fot. Anderson).

Fig. 736 — Hofmuseum di Vienna. Antonio Palma: *Visitazione.*
(Fot. Wolfrum).

trono cinquecentesco, mise fregi alla gotica; e arcate gotiche lasciò intravvedere a destra, una bifora e colonnine quattrocentesche a sinistra. Ma il vecchio restava là, invocato invano a dar

lo splendore che l'artista non dava alle cose, perchè non l'aveva nell'intelletto.

L'opera maggiore di Antonio Palma, solito ad abbassare il tono festoso delle composizioni veneziane, e a rendere accademici i suoi personaggi, è la *Visitazione* della Galleria di Vienna (fig. 736), attribuita a Palma il Vecchio. Le figure, viste di traverso come i muri degli edifici, ricadono nello schema particolare dal pittore, e perfino si ripete la disposizione obliqua di esse, il parallelismo delle inclinazioni tanto a destra quanto a sinistra: un triangolo isoscele nel mezzo, parallele ai lati le figure delle parti. Anche gli edifici, prospettive convergenti di scenario, che arricchiscono gli sfondi di Antonio Palma, vanno, come le figure, ad incontrarsi in un punto centrale sul piano. In tutta la semplificazione dei costumi così vivaci e ricchi di Bonifazio Pitati, in tutta la riduzione delle composizioni così varie e piene, come della colorazione lussureggiante e splendida del prototipo veronese, Antonio Palma, preso dal freddo delle sue convenzioni, si chiude nel manto accademico, nel suo pesante robone.[1]

---

[1] Catalogo delle opere di Antonio Palma:

Boston, Museo Gardner: *Sacra Famiglia e Santa che presenta San Giovannino.*
Firenze, Galleria degli Uffizî: *Ultima Cena.*
— Galleria Pitti: *La Sibilla e Augusto.*
Genova, Palazzo Rosso: *Adorazione dei Magi.*
Hampton Court Palace, Galleria Reale: *Sacra Conversazione e Tobiolo condotto da Raffaele.*
London, National Gallery: *Sacra Conversazione* (n. 1202).
Milano, Pinacoteca di Brera: *Cristo e l'Adultera.*
— — *San Luigi dispensa elemosine.*
— Museo Artistico Municipale: *Sacra Famiglia e tre Sante.*
Modena, R. Galleria Estense: *Adorazione de' Magi.*
Padova, Museo Civico: *Madonna col Bambino e quattro Santi.*
Parigi, Museo Nazionale del Louvre: *Sacra Conversazione.*
Roma, Pinacoteca Vaticana: *Sacra Famiglia, Sant'Andrea, Santa Rosa.*
— Galleria Borghese: *Ritorno del Figliuol prodigo.*
— — *Gesù e la famiglia degli Zebedei.*
Serinalta, Chiesa: Stendardello rappresentante *Cristo seduto sul sarcofago fra Maddalena e San Gio. Evangelista,* con la scritta: MDLXV. ANTONIUS PALMA FECIT.
Stuttgart, Accademia: *Resurrezione,* con un resto di firma: TONIUS PALMA.
Torino, R. Pinacoteca: *Sacra Conversazione e Tobiolo guidato da Raffaele.*
Venezia, Palazzo Reale: *Adorazione de' Magi.*
— — *Moltiplicazione dei Pani.*
— — *Madonna e Santi* (1533).

Principale collaboratore di Bonifacio, lasciò eredi dell'arte sua in Battista di Giacomo detto anche Battista Bonifacio di Verona; in Vitrulio Buonconsiglio, figlio del Marescalco; in Stefano Cernotto, che si volse particolarmente al Savoldo; in Iacopo Pisbolica e Domenico Biondo; in Michele Parrasio, che tenne dietro a Paolo Veronese.

Venezia, R. Galleria: *Nascita della Vergine.*
— — *Il Battista e San Bartolomeo.*
— — *Il Battista e San Gerolamo*
— — *Santo Zaccaria e l'Angiolo.*
— — *Il Redentore fra gli Apostoli.*

POLIDORO DA LANCIANO
DETTO POLIDORO LANZANI.

Notizie.

1515 — Nasce in Lanciano Polidoro di Renzo di Paolo. L'anno di nascita si ricava dall'atto di morte. Quanto alla patria, si credette prima che fosse Venezia, dove si svolse la sua attività; poi il Ludwig, pubblicando i pochi documenti che lo riguardano, lo suppose nato a Lanzano presso Lodi in Lombardia. Ma dal Gronau e poi dal Berenson è stato ormai accertato che patria del pittore fu Lanciano d'Abruzzo, nella cui chiesa pare si conservi ancora una sua pala. Lo dicono, del resto, alcuni antichi scrittori locali, cui nessuno aveva posto attenzione: Jacopo Feella nelle sue *Historiae Axanenses*, e un P. Polidoro, che in una dissertazione manoscritta: *De Artibus Frentanorum*, ricorda un «magister Rentius axanensis pictor et opifex fictilium non vulgaris» che «filium reliquit Polidorum pictorem clarissimum».

1536, maggio 12 e, 1548, gennaio 15 — Polidoro è a Venezia, testimonio a due testamenti.

1545 — Data del quadro dell'Accademia di Venezia, rappresentante la *Pentecoste*.

1565, luglio 20, in Rialto — Polidoro da Lanciano, pittore, del quondam messer Paolo, abitante nella contrada di S. Pantaleone, ammalato, fa testamento. Lascia ogni suo avere a Elena, sua moglie in seconde nozze, che deve aver cura dei figli avuti insieme, di Gian Paolo, avuto dall'altra moglie, e anche del figlio ch'essa ha avuto dal suo primo marito.

1565, luglio 21 — Atto di morte di «ser Polidoro depentor d'anni 50».

Polidoro Lanzani, detto Polidoro Veneziano,[1] sembra abbia subìto qualche influsso raffaellesco, come si può notare nella *Sacra Famiglia* della Galleria di Vienna (fig. 737), dove un angiolo, memore della *Madonna di Francesco I*, stende una corona di rose sul capo della Vergine. Anche nella positura del Bambino

Fig. 737 — Hofmuseum di Vienna.
Polidoro Lanzani: *Sacra Famiglia e San Giovannino.*
(Fot. Bruckmann).

sul grembo materno è forse una reminiscenza della *Madonna del Velo*; e certo, nel San Giovannino, che, stretto alla croce, si torce per volgersi a Gesù, si possono vedere i caratteri del piccolo Precursore, quali son disegnati dai raffaelleschi. La grandiosità stessa di Giuseppe, vecchio filosofo, fa pensare a elementi della scuola romana, passati però sotto il vaglio veneziano da un tizianesco esordiente, che, pur guardando a Raffaello, guarda al

[1] Cfr. su Polidoro: Ludwig cit. in *Jahrb. d. pr. Ksts.*; Gronau (G.), in *Repertorium für Kunstwissenschaft: Ueber die Herkunft des Malers Polidoro Veneziano*, XXXIII, 1910, pag. 545; Berenson (B.) *Opere di Polidoro*, in *Rassegna d'arte degli Abruzzi e Molise*, 1912, pag. 34.

Fig. 738 — R. Galleria di Venezia.
Polidoro Lanzani: *Vergine col Bambino e San Giovannino.*
(Fot. Anderson).

gran maestro e donno dell'arte veneta; ne prende i colori smaglianti, e li serba nel loro fulgore, senza le originarie trasparenze, senza la morbidezza o la tenerezza magistrale. Tutto resta indurito, contornato, grosso.

Anche in un quadro della R. Galleria di Venezia (fig. 738), come in un altro del Museo di Budapest (fig. 739), resta presente

Fig. 739 — Museo Nazionale di Belle Arti, a Budapest.
Polidoro Lanzani: *Madonna e San Ludovico di Tolosa.*

a Polidoro il modello raffaellesco della *Madonna del Velo,* ma, volendo aggiungere nel primo dipinto San Giovannino che bacia un piede di Gesù, sembra gli faccia prendere un calcio sul mento. Questo dimostra come tornasse a fatica ogni movimento delle figure al pittore, che si scioglie poi alquanto, nel progressivo studio degli esempi di Tiziano, come si vede nella *Madonna adorante il Bambino e San Giovannino* del Museo Civico di Verona (fig. 740). Qui è più unito il gruppo della Madre e di Gesù, isolato invece San Giovannino che conduce l'agnello. La com-

posizione, immersa nel paese, ha preso freschezza; e il sole punteggia il vello dell'agnellino, i riccioli del piccolo Precursore; avviva il bianco della veste di Gesù; dà lucentezza di raso alla

Fig. 740 — Museo di Castelvecchio, a Verona.
Polidoro Lanzani: *La Vergine col Bimbo e San Giovannino.*
(Fot. Brogi).

veste e alle carni della Vergine e sfavilla nel piano ombrato dalle nubi orlate di sole.

* * *

Ma quella fu un'eccezione, perchè, fuor della vista di Tiziano, tornò alle sue fatiche, alle sue durezze, come nella *Cena in casa del Fariseo* (fig. 741), dove le figure, sulla nuda parete di tela grezza, si disegnano contornate di nero. È sempre molto impacciato, Polidoro, a presentare i suoi personaggi: Cristo sta seduto, e par voglia alzarsi, mentre la tovaglia, a chiarirne le mosse, si

raccoglie e si ritira a destra; il Fariseo, vecchio turco, si stringe con la sinistra ai due capi di una sciarpa, e fa passare la destra dentro la sciarpa stessa; così l'oste s'attacca con la sinistra ai due capi di uno sciarpone; e un giovane a mensa, che discorre con un vecchio, poggia la sinistra al braccio destro, e la destra così vincolata solleva e apre a stento per discorrere col suo più gesticolante compagno. Insomma, questo pittore sa dir poco, e, fuor di

Fig. 741 — Accademia di Belle Arti di Vienna.
Polidoro Lanzani: *La Cena in casa del Fariseo.*

qualche figuretta, il piccolo camillo, l'oste e la giovane locandiera, con qualche sincerità di rappresentazione, tutto è grossolano e duro, in una densa pasta di colore.

Quelle figurette ricavate dalla vita contemporanea, qui si staccano dalla composizione evangelica, e in altri casi la formano intera, come nei due quadri dell'Accademia di Vienna (fig. 742): uno con due dame e i loro amanti ad un convito tra le siepi, con un bambino che dorme sulla nuda terra, due donne che si bagnano nel lago vicino, una che ne è uscita, e si acconcia la chioma. Nelle

Fig. 742 — Accademia di Belle Arti di Vienna.
Polidoro Lanzani: *Convito e donne bagnanti.*
(Fot. Wolfrum).

Fig. 743 — Accademia di Belle Arti di Vienna.
Polidoro Lanzani: *Ritrovamento di Mosè.*
(Fot. Wolfrum).

figure intorno alla mensa si vede un Bonifacio indurito, con le forme tagliate sul verde delle siepi; e solo nel fondo, col riflesso delle nubi sui piani, è una qualche sensitività paesistica.

Nell'altro quadro dell'Accademia di Belle Arti a Vienna, rappresentante il *Ritrovamento di Mosè* (fig. 743), il pittore fa del suo meglio:[1] le sue cognizioni importate a Venezia si sono quasi del tutto disperse nello sfolgorìo pittorico veneziano. Sul paese, con dominio di azzurro e di giallo marrone, con frastagli ed effetti

---

[1] Catalogo delle opere di Polidoro:

Baltimora, Collezione E. Walkers: *Sacra Conversazione.*
Bologna, San Petronio: *Madonna e fanciulli.*
Boston, Collezione Bruen Perkins: *Madonna e San Girolamo.*
Budapest, Museo Nazionale di Belle Arti: *Madonna adorante il Bambino e San Ludovico di Tolosa.*
Cambridge (U. S. A.), Museo Fogg: *Madonna col Bambino e San Girolamo.*
Cassel, Galleria: *Sacra Famiglia con Santa Caterina e un adoratore* (n. 492).
Cleveland (U. S. A.), Collezione Holden: *Morte della Vergine.*
Dresda, Galleria Statale: *Sposalizio di Santa Caterina.*
— — *Sacra Famiglia, Santa Maria Maddalena, un patrizio veneziano.*
Frome (Inghilterra), Nells Park, Collezione S. Horner: *La Vergine e San Girolgmo.*
Lanciano, Duomo: *Madonna con un Evangelista e San Nicola.*
Linlathen, Collezione Erskine: *Madonna e Santa Caterina.*
Londra, Collezione Brinsley Marlay: *Madonna leggente.*
Malmesburg, Collezione del Conte di Suffolk: Copia della *Madonna e Santi* di Tiziano al Louvre.
Milano, Museo nel Castello Sforzesco: *Adorazione dei Pastori* (n. 18).
Murano, Museo: *Madonna e San Giovannino.*
Newbattle (Scozia), Marchese di Lothian: *Madonna col Bambino dormiente.*
Posen, Collezione Raczynski: *San Nicola che presenta sei fanciulli alla Vergine.*
Roma, Galleria Borghese: *Sacra Conversazione.*
Torino, Accademia Albertina: *La Vergine adorata da San Nicola* (n. 137).
Venezia, R. Galleria: *Madonna col Bambino, Angiolo e Giovannino* (n. 312).
— — *Pentecoste* (anno 1545), al n. 323.
Verona, Museo di Castelvecchio: *Madonna col Bambino e San Giovanni.*
— — *Lavanda dei piedi* (n. 250).
— — *Gesù in trono con Santi e Angioli* (n. 391).
Vicenza, Pinacoteca: *Sacra Famiglia.*
Vienna, Museo storico-artistico: *Cristo e Maddalena.*
— — *Cena in casa del Fariseo.*
— — *Madonna col Bambino e San Giovannino.*
— — *Sacra Famiglia e un angiolo che incorona Maria.*
— Accademia di Belle Arti: *Ritrovamento di Mosè.*
— — *Convito e donne al bagno.*
Weimar, Galleria: *Sacra Famiglia e donatore* (n. 218).

panoramici alla fiamminga, risaltano, per l'intensa nota di colore, il piccolo Mosè nella culla, la donna in veste verde oro, maniche giallo rosate, casco di trecce di un fulgido biondo. A questa ricchezza cromatica risponde la veste di velluto granato del vecchio signore che accompagna la figlia di Faraone, la quale avanza sorpresa, e tiene una mano sulla spalla d'un paggetto in veste grigio argento, d'intonazione e densità bassanesca. Seguono tre figure, un giovane cavaliere e due dame, una in fantastico costume rosso oro, con maniche di velluto nero e oro. Tutto questo scintillìo di colori, vellutati e metallici, ricorda il Romanino nella festa campestre, ove il giorgionismo si rifugia tra le macchiette luminose dei suonatori. Con quest'ultima eco dell'Eroe, nel cui nome il libro s'inizia, noi segnamo la parola FINE.